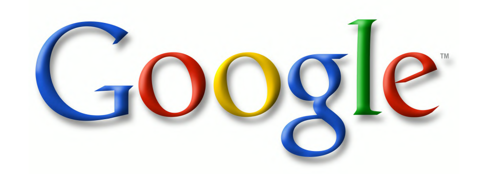
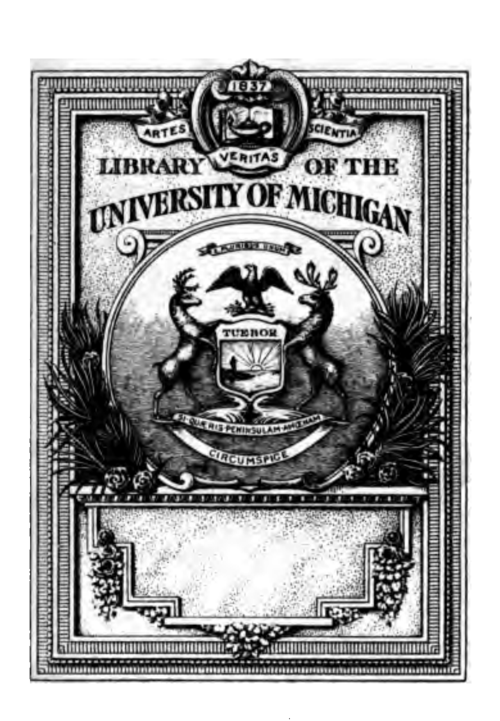
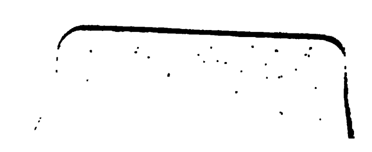





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



[redacted]

PRINCIPES

DE LA

LITTÉRATURE.

PRINCIPES
DE LA
LITTÉRATURE.

X. TRAITÉ

DE LA

CONSTRUCTION ORATOIRE.

[redacted]

X. TRAITÉ

DE LA

CONSTRUCTION ORATOIRE.

Ordo, junctura, numerus. Quint.



PRINCIPES DE LA LITTÉRATURE.

X. TRAITÉ.

E L A

CONSTRUCTION ORATOIRE.

L'OBJET de ce Traité est plus important qu'il ne le paroît au premier coup d'œil. L'arrangement des parties qui fait la beauté d'un édifice, d'un tableau, d'une plantation, d'une armée rangée en bataille, qui fait la beauté de l'Univers, produit le même effet dans l'Eloquence. C'est de l'arrangement des mots

que dépend toute la grace et une très-grande partie de la force du discours.

Cette matiere discutée avec soin, nous découvre non-seulement ce qu'on peut appeler le secret du talent, qui est bien plus que celui de l'art, mais encore la raison des marches particulieres des langues, et ce qu'elles gagnent ou ce qu'elles perdent en suivant des systêmes différens.

Ni les Grecs ni les Latins n'ont été dans le cas de traiter cette matiere dans ce dernier point de vue; parce que leurs langues ayant la plus grande flexibilité, ils n'ont pu attribuer les constructions bizarres qu'au goût de leurs Ecrivains.

Ce Traité sera divisé en deux parties. Dans la premiere, on examinera quel doit être l'arrangement des mots selon la nature et indépendamment de la conformation particuliere des langues. Dans la seconde, on considérera la construction particuliere de la langue française.

PREMIERE PARTIE.

DE L'ARRANGEMENT NATUREL DES MOTS.

CET arrangement ne peut avoir pour objet que de satisfaire ou l'esprit ou l'oreille, c'est-à-dire de rendre le sens plus clair et plus fort, ou les sons plus agréables et plus convenables au sujet.

PREMIERE SECTION.

De l'arrangement naturel des mots par rapport à l'esprit.

NOUS prouverons que l'arrangement naturel des mots doit être réglé par l'importance des objets ; et qu'effectivement il l'est ainsi dans les langues qui sont assez flexibles pour suivre l'ordre de la nature dans leurs constructions. Nous examinerons ensuite quels dérangemens l'harmonie peut causer dans la construction naturelle : enfin nous montrerons les

effets qui résultent de cette construction. Nous ajouterons un Chapitre touchant la doctrine de Denys d'Halicarnasse sur le principe de la construction oratoire.

CHAPITRE I.

Que l'arrangement naturel des mots est réglé par l'importance des objets.

POUR établir cette vérité, car je crois que c'en est une, il faut examiner comment les idées entrent dans notre esprit et comment elles en sortent.

Elles y entrent quelquefois en foule et pêle-mêle, comme quand nous jetons nos regards sur une vaste plaine qui nous offre une infinité d'objets : c'est la communication des idées par les yeux. Quelquefois aussi elles n'y entrent que seule à seule : ce qui arrive sur-tout quand la communication se fait par les oreilles, et principalement par le moyen des signes d'institution, tels que sont les mots. Comme les mots ne peuvent être proférés que les uns après les autres, les idées attachées aux mots, ne peuvent aussi sortir qu'une à une de la bouche de celui qui

parle, et par conséquent elles ne peuvent entrer autrement dans l'esprit de celui qui écoute.

L'ordre dans lequel elles sortent est-il indifférent, ne l'est-il pas? Peut-on également, présenter d'abord les idées principales ou les accessoires, les plus intéressantes, ou celles qui le sont le moins? En un mot, y a-t-il des objets qu'on doit préférablement offrir au premier moment, c'est-à-dire au moment le plus vif, de l'attention de celui qui écoute?

On ne seroit point dans le cas de faire cette question, si les langues étoient assez flexibles pour se plier en tout, aux divers mouvemens de l'ame. Il n'est pas douteux qu'alors elle ne suivissent constamment l'ordre qui seroit prescrit par l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle.

Mais comme dans plusieurs langues il se trouve des configurations grammaticales qui exigent une marche ou ordonnance particuliere, et que d'ailleurs l'esprit humain a travaillé lui-même sur ses propres idées, pour en reconnoître et distinguer les rapports; on a imaginé deux nouvelles sortes d'ordre ou d'arrangement pour les mots: le *grammatical*, qui se fait selon le rapport des mots, considérés comme régissans ou

régis, et le *métaphysique*, qui considere les rapports abstraits des idées. Si on y joint l'ordre *oratoire*, qui ne considere que le but de celui qui parle, on aura trois especes d'arrangement ou de construction qui peuvent être employées dans le discours.

On dit dans la construction grammaticale, *lumen solis* « la lumiere du soleil ; » parce que le mot *solis* est déterminé à être au génitif, par le mot *lumen* ; or, dit-on, le déterminant doit être avant le déterminé. On dit, *Alexander vicit Darium* « Alexandre a vaincu Darius, » parce que le premier mot *Alexander* régit *vicit*, et que *vicit* régit *Darium* : voilà l'ordre ou l'arrangement grammatical.

L'ordre métaphysique veut que le sujet d'une proposition soit avant son attribut, la cause avant l'effet, la substance ou l'existence, avant le mode ou les qualités qui lui appartiennent. Selon cet arrangement il faudroit dire *solis lumen*, « du soleil la lumiere ; » parce que le soleil est la cause de la lumiere. Mais dans les autres cas cet ordre rentre à-peu-près dans l'ordre grammatical, parce que celui-ci, tout grammatical qu'il est, se trouve réellement fondé sur la métaphysique.

Au rerte, qu'on les distingue ou non, ils ne semblent pas faits, ni l'un ni l'autre, pour régler la marche du discours oratoire. L'ordre grammatical est une entrave donnée à l'esprit et aux idées, plutôt qu'une regle de construction. Attaché au génie de l'analogie particuliere d'une lange, nulle part il n'est absolument le même. Il y a des langues où il est précisément le contraire de ce qu'il est dans d'autres langues : ce qui ne pourroit arriver s'il étoit naturel. Est-il une phrase bien écrite en latin, dont il ne faille changer, ou comme nous disons, *faire* la construction, lorsque nous voulons la mettre en bon françois? Il y en a donc une des deux, dont la construction n'est point dans la Nature, puisque la Nature n'a pas deux voies.

Il en est de même de l'ordre métaphysique. Il peut être bon quelquefois pour les savans, quand ils discutent ou qu'ils analysent leurs idées. Mais le peuple pour qui et par qui ont été faites les langues ; mais les femmes, dont le goût aide plus à polir et à perfectionner les langues, que les discussions et les analyses des savans, se doutent-elles de ce que c'est que mode, substance, cause, effets, qualités? Le peuple ne connoît,

ne voit, ne sait que par le sentiment; ou même par la sensation que l'objet produit en lui : c'est l'impression réelle qui le détermine, qui le dirige : Il dira *Alexandre a vaincu Darius*, ou *Darius a été vaincu par Alexandre;* selon qu'il est affecté, et que les objets le frappent : il ne connoît que cette regle.

Il faut donc en revenir à la troisieme espece d'ordre, ou d'arrangement, à celui qui est fondé sur l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle.

Qu'est-ce qui se passe en nous-mêmes, lorsque nous nous déterminons à quelque mouvement. Je vois un objet : *j'y* découvre des qualités qui me conviennent ou qui ne me conviennent point; je m'y porte, ou je le fuis. Je ne commence point par me mouvoir avant que de connoître; mon mouvement seroit sans direction et sans cause : je connois avant que de me mouvoir. Je veux aller au Louvre, je pense d'abord au *Louvre*, ensuite *je vais : Ad regiam vado*. Voilà ce qui se passe en moi-même.

Si je veux faire entendre à un homme autre que moi, qu'il doit fuir ou rechercher quelque objet, commencerai-je par l'engager à s'avancer ou à s'éloigner ? Je lui montrerai l'objet : et l'objet lui dira

ce qu'il doit faire. L'ordre que j'ai suivi pour moi est le même à suivre pour lui. Sa machine étant composée comme la mienne, c'est le même ressort qui doit la faire mouvoir. J'ai vu un serpent, j'ai fui. Il faut donc que je lui donne d'abord l'idée du danger, si je veux qu'il se détermine à fuir.

C'est la même marche, quand nous parlons par geste. Je suis à table, je veux du pain. Après avoir attiré à moi l'attention de celui qui peut m'en donner, je lui montre du pain, ou le pain, et ramenant mon geste à moi, je lui désigne l'action que je demande de lui; *du pain à moi*, et non pas *donnez-moi du pain*.

L'Empereur Domitien avoit une habileté singuliere à tirer de l'arc : *il faisoit passer ses fleches entre les doigts écartés d'un esclave placé pour but à une grande distance de lui, sans le blesser.* Voilà une construction, mais qui n'est point dans l'ordre naturel des idées. L'Empereur *tire*, et n'a point encore *ses fleches*, vers un *but* qui ne lui a pas encore été présenté. Il semble que dans l'ordre naturel, il auroit fallu présenter d'abord l'esclave qui a la main levée et les doigts écartés, et montrer ensuite l'Empereur qui tire, à quelque distance de ce but;

Aussi Suetone dit-il, *In pueri procul stantis, præbentisque pro scopulo, dispansam dextræ manûs palmam, sagittas tantâ arte direxit, ut omnes per intervalla digitorum innocuè evaderent :* ce n'est point l'ordre de la métaphysique grammaticale, mais celui de la métaphysique oratoire, celui du sentiment et de la vérité.

Tout homme qui parle, si c'est un Démosthene ou un Cicéron, voit dans le cœur et dans l'esprit de ceux qui écoutent ce qu'il doit dire et ce qu'on lui demande, quelle est la premiere idée qu'on attend, quelle est la seconde, la troisieme : *Oratorum eloquentiæ moderatrix auditorum prudentia.* Quand Cicéron prit la parole pour remercier César du pardon qu'il venoit d'accorder à Marcellus, tout le Sénat fut frappé de cette démarche, parce qu'il y avoit longtems que Cicéron gardoit le silence : c'est pour cela que l'orateur dit, dès le premier mot, *Diuturni silentii.* La seconde pensée de l'auditeur étoit de chercher la raison de ce long silence : ce pouvoit être la crainte : Cicéron l'avoit senti : et pour ôter à son auditoire cette pensée odieuse pour César, il ajoute, *non timore aliquo.* Pourquoi donc vous êtes-vous tu ? De douleur et de regret ;

partìm dolore, partìm verecundiâ. Et aujourd'hui pourquoi parlez-vous? *Tantam enim mansuetudinem, tam inusitatam clementiam,* etc. voilà les motifs; après quoi le verbe vient, *nullo modo præterire possum.* L'orateur a-t-il suivi quelque part l'ordre grammatical ou métaphysique?

Les expressions sont aux pensées ce que les pensées sont aux choses qu'elles représentent. Il y a entr'elles une espece de génération qui doit porter la ressemblance de proche en proche depuis le premier terme jusqu'au dernier. Les choses font naître la pensée et lui donnent sa configuration; la pensée à son tour produit l'expression, et lui prescrit un arrangement conforme à celui qu'elle a elle-même. La pensée est une image intérieure des choses. L'expression est une image extérieure des pensées. La pensée et l'expression sont donc image l'une et l'autre, celle-ci encore plus que la premiere. Or la perfection de toute image consiste à rendre le tout et ses parties conformément à ce qu'elles sont dans l'original, et à la position qu'elles y ont. Pour peindre un homme, il faut que je peigne non-seulement deux bras, une tête, des jambes, mais que

je les place où ils sont placés dans la nature. Si la pensée ne rend point les parties de l'objet avec leurs positions respectives, il y a renversement dans la pensée ; si l'expression ne rend point les parties de la pensée, avec leurs positions, il y a renversement dans l'expression : Or, l'ordre des choses pour l'orateur, est l'ordre des impressions reçues et senties, selon leur degré d'intérêt : donc.

Mais, si tout un tableau se peint en un même instant dans l'esprit, que devient cet ordre prétendu des parties de la pensée qui doit régler celui des mots ?

J'ai prévenu cette objection dès le commencement. Si j'y reviens, c'est pour donner plus de force et de précision à ce que j'ai dit. Je réponds donc 1.° que dans le tableau même qui se peint tout entier et tout à la fois, il y a des parties plus éminentes, plus frappantes, plus intéressantes, qui occupent l'ame par préférence ; et que, quoique toutes les parties aient été perçues en même-tems, elles n'ont pas eu toutes le même degré d'attention dans le premier instant. Or je dis que ces degrés d'attention doivent régler l'ordre des mots ; et que cet ordre ne sera ni l'ordre grammatical, ni le métaphysique.

Je réponds 2.° qu'on a pris le change, ou qu'on a voulu le donner par cette objection. Notre ame pensant n'est point seulement une toile tendue, ou une cire molle qui reçoit une empreinte; c'est un courant continu d'idées et de sentimens qui se succedent les uns aux autres, et qui s'entraînent mutuellement par leur liaison intime et réciproque. On voit, on sent, on délibere, on juge, on se meut pour atteindre, ou pour fuir. C'est de tous ces actes successifs de l'ame dont il s'agit ici, et non d'une seule image imprimée.

Je réponds 3.° que quand même on conviendroit que tous les actes de l'esprit touchant un objet se feroient dans le même tems, ce qui est évidemment faux, il n'en faudroit pas moins qu'il y eût un ordre réglé pour le discours, qui ne peut livrer les mots, et par conséquent les idées, que l'une après l'autre; nous l'avons dit, il y a un moment. Les livrera-t-il dans l'ordre grammatical qui ne considere que le matériel des mots, ou dans l'ordre métaphysique, qui est destitué de tout intérêt? Et s'il ne suit ni l'un ni l'autre, quel ordre suivra-t-il que celui de l'importance des objets?

CHAPITRE II.

Quel est l'objet important dans la phrase oratoire.

UNE phrase oratoire peut être composée de cinq parties, d'un nom, qui exprime le sujet de la proposition, *Allexander* (Alexandre); d'un verbe qui exprime l'action, *vicit* (a vaincu); d'un régime du verbe, qui exprime le terme sur lequel se porte l'action, *Darium* (Darius); d'un adverbe ou de quelque chose qui exprime les circonstances de la maniere, du temps, du lieu de l'action, *fortiter*, *olim*, *ad Arbellam* (vaillamment, autrefois, à Arbelle.) Si on y joint une conjonction quelle qu'elle soit, pour unir cette phrase avec quelque autre phrase qui la précede ou qui la suive, on a les cinq parties dont nous parlons. Nous ne disons rien de la préposition qui peut être comprise dans l'adverbe, ni de l'interjection qui ne figure point dans la syntaxe, où elle est toujours isolée.

Or, je dis que ces cinq parties s'arrangent respectivement de maniere que la plus importante d'entr'elles est tou-

jours à la tête, c'est-à-dire, dans le lieu le plus apparent de la phrase.

Par exemple, quand on dit, *Alexander vicit Darium ad Arbellam*; il peut y avoir quatre points de vue. S'il est question de savoir qui est celui qui a vaincu Darius, l'idée principale de la phrase, est *Alexander*. Si on demande quel est le Roi de Perse vaincu par Alexandre, l'idée principale de la même phrase est *Darius*. S'il s'agit du lieu où il a été vaincu, c'est *ad Arbellam*. Enfin si l'on veut savoir quelle est la victoire qui a décidé du sort de la Perse, par opposition à quelque autre victoire non décisive, où Darius auroit été battu et non vaincu, c'est le mot *vicit*. Ainsi dans le premier cas on dira *Alexander vicit Darium ad Arbellam* « c'est Alexandre qui » a vaincu, » etc. Dans le second, *Darium vicit Alexander* « c'est Darius qui » a été vaincu par Alexandre, » etc. Dans le troisieme, *ad Arbellam vicit Darium Alexander* « ce fut à Arbelle » que, » etc. Enfin dans le quatrieme on diroit, *vicit ad Arbellam* « la victoire » décisive fut celle d'Arbelle. » Nous ne donnons point ceci comme un exemple de goût pour la construction des mots, mais comme un exemple de l'ordre d'in-

térêt pour la construction des idées, qui ne pouvant se construire selon l'harmonie, comme les mots, n'ont d'autre regle en ce qui concerne leur arrangement, que le but de celui qui parle.

Il est inutile de dire que la conjonction se place toujours à la tête des phrases sur lesquelles elle influe. On voit peu de *si*, de *car*, de *mais*, de *pourquoi*, placés ailleurs qu'au commencement des périodes, des membres de périodes, ou des incises sur lesquels ils dominent: la raison est, que si les conjonctions ne contiennent point l'objet important de la phrase, elles en renferment la forme importante: Voilà ma pensée touchant l'importance des objets. Je ne puis l'établir qu'en faisant voir que ce systême a été constamment suivi par les Auteurs qui ont employé des langues assez flexibles pour se prêter à ces différentes constructions, selon le besoin et les cas.

Je dis 1.° que si le sujet de la phrase est l'objet principal, il doit paroître à la tête. Cicéron veut faire sentir que la gloire du peuple Romain est renfermée dans celle de Lucullus, dont les victoires ont été chantées par le poëte Archias; il ne dira point, *Pontum sibi Populus Romanus aperuit*; mais, *Populus*

enim Romanus, Lucullo imperante, sibi Pontum aperuit : et on ne traduira pas : « Le Peuple Romain s'est, mais : c'est » le Peuple Romain, qui s'est ouvert le » Pont, quand Lucullus y commandoit » nos armées. »

Saxa et solitudines, voci respondent : Bestiæ sæpè immanes cantu flectuntur atque consistunt. « Les rochers et les » solitudes répondent à la voix : les » bêtes même les plus féroces se laissent » fléchir par les accords, et suspendent » leur fureur. » *Pro Ar. Poët.*

Dans Tite-Live : *Metius ille* est ductor itineris hujus, *Metius idem* hujus machinator belli, *Metius* fœderis Romani Albanique ruptor.... C'est « Me» tius qui les a conduits, c'est Metius » qui a été le boute-feu de cette guerre, » c'est Metius qui, etc.

Primus sentio mala nostra, *primus* rescisco omnia, *primus* porrò annuncio. Ter. « Je suis le premier, qui sens nos » maux, le premier qui les apprend, le » premier qui, etc. »

Quand Scévola veut apprendre à Porsenna qu'il est Romain, il dit : *Romanus sum civis.* Liv. « Romain suis citoyen. » Quand Gavius s'écrie, du haut de la croix où il est attaché, il dit : *Civis Ro-*

manus sum, Citoyen Romain je suis. Cic. Pourquoi cette différence de construction ? La qualité de *Romain* étoit dans l'un l'objet principal, dans l'autre c'étoit celle de *Citoyen*.

Il est indifférent, dit-on, de dire, *Alexander vicit Darium*, ou *Darium vicit Alexander*. Oui, dans cette proposition isolée, qui par cette raison ne porte aucun intérêt déterminé; mais si on vouloit faire sentir que c'est Alexandre et non un autre Roi qui a vaincu Darius, ou qu'on donnât la suite des Rois de Macédoine, caractérisés chacun par un trait historique; après avoir dit que Philippe a asservi la Grece, seroit-il indifférent de dire : *Alexander vicit Darium*, ou *Darium vicit Alexander ?* Alexandre a vaincu Darius, ou c'est Alexandre qui a vaincu Darius. Si au contraire on vouloit fixer l'attention sur Darius vaincu ; et dire que c'est Darius qui a été vaincu par Alexandre ; ne seroit-il pas mieux de dire, *Darium vicit Alexander ?*

2.° Si l'objet principal est l'action même qui se fait ou qui s'est faite, le verbe qui l'exprime se montrera le premier : *Fuisti* apud Leccam ; *distribuisti* partes Italiæ ; *statuisti* quo quemque

proficisci placeret; *delegisti* quos Romæ relinqueres, quos tecum educeres; *descripsisti* partes urbis ad incendia; *confirmasti* ipsum jam te exiturum; *dixisti* paululùm... etc. *inventi sunt* qui te, etc. Cic. Cat. 1. « Vous vous êtes rendu chez » Lecca; vous y avez distribué les dif- » férens cantons de l'Italie; vous avez » réglé les postes où chacun doit se ren- » dre; vous avez choisi ceux que vous » devez laisser à Rome, ou qui doivent » en sortir avec vous. »

Dolebam et vehementer angebar cùm.., Cic. pro Marc. « J'étois touché, et vi- » vement affligé. »

Manet altâ mente repostum. Virg. « Elle garde dans le fond de son cœur. »

Ibant obscuri solâ sub nocte. Vir. « Ils » alloient seuls dans la nuit obscure. »

Personat hæc ingens latratu regna trifauci. « Il fait retentir ces vastes » royaumes, etc. »

3.° Si l'attention principale est due à l'objet de l'action, comme il arrive très-souvent, alors le régime passe avant le verbe : *Tantam mansuetudinem*, *tam inusitatam clementiam*, etc. nullo modo præterire possum. Cic. pro Marc. « Une » si étonnante bonté, une clémence si » inouie ne peut rester sans éloge. »

Cœlum, non animum mutant qui trans-mare currunt. Hor. « C'est de climat et » non de cœur qu'on change, quand on » passe les mers. »

Incendium meum ruinâ restinguam. Sall. « On met le feu chez moi, j'abat- » trai le toit, pour l'éteindre. »

Voici un exemple plus long: *Qui utraque in re gravem, constantem, stabilemque se in amicitiâ præstiterit, eum* ex maximè raro hominum genere judicare debemus ac penè divino. Cic.

Les exemples de cette espece sont si communs qu'il est inutile d'en citer davantage ; il n'est point de période latine où il n'y en ait.

4.° Enfin s'il s'agit de la maniere, ou de quelque circonstance de l'action exprimée par le verbe ; l'adverbe, ou ce qui en tient lieu, paroîtra à la tête :

Non benè conveniunt, nec in unâ sede morantur majestas et amor. Ovid. « Dif- » ficilement habitent ensemble la di- » gnité et l'amour. »

Tandem aliquando, Quirites, Catilinam.... Cic. « Enfin, Messieurs, ce » Catilina, cet homme. »

Si quantum in agro locisque desertis audacia potest, *tantùm* in foro, etc.

Pourquoi ces constructions ? Parce

que dans les propositions modales, c'est le mode, ou la maniere, qui est l'objet de celui qui parle.

Il y a plus : de deux mots qui concourent à ne former qu'une notion, l'idée qui présente la partie de la notion la plus importante, se montre la premiere : Neque *turpis* mors *forti* viro, nec *immatura* consulari, nec *misera* sapienti. « Nulle mort ne peut être honteuse pour » l'homme de bien, ni prématurée pour » un consulaire, ni malheureuse pour » un sage. » Je traduis les exemples latins en suivant l'ordre des idées, autant que je le puis, pour faire sentir qu'il n'est peut-être pas si difficile qu'on le pense de se conformer à la construction latine, ou du moins d'en approcher.

Mais de peur qu'on ne s'imagine que ces exemples courts ont été trouvés après de longues recherches ; appliquons le même principe à des morceaux plus considérables : si il est vrai, il doit joindre par-tout.

Tout le monde sait ce commencement de la premiere Catilinaire de Cicéron : *Quousque tandem abutere, Catilina, patientiâ nostrâ ;* « Jusqu'à quand abuserez-» vous, Catilina, de notre patience ? » L'ame de la période est un sentiment

d'indignation et d'impatience : c'est donc la patience épuisée qui est le premier et le principal objet ; et c'est celui qui se montre à la tête, *quousque tandem*. Le mot *abuser* ne vient qu'après, parce que si l'on est indigné, c'est sur-tout parce qu'il y a très-long-tems que Catilina abuse. *Patientiâ nostrâ* est nécessaire au sens ; mais il n'a en soi qu'une force subordonnée, placé où il est.

Quandiù etiam furor iste tuus nos eludet ? Quem ad finem sese effrænata jactabit audacia ? C'est la même marche précisément, parce que c'est le même fond de pensée et de sentiment : *Quousque, quamdiù, quem ad finem, furor iste tuus*, ces trois mots ensemble qui font sortir avec tant de force la pensée, *fureur, icelle, votre*, doivent être avant *eludet* qui termine le sens. Ce n'est pas à dire pour cela qu'*eludet* soit peu énergique : tout est fort dans cette période ; mais il y a des objets plus intéressans que celui qu'il présente, et par conséquent ils devoient passer avant lui.

Mais, dira-t-on, pourquoi *audaciæ* dans le troisieme membre, n'est-il point placé avant *jactabit ?* Cette construction ne semble pas s'accorder avec le principe,

La difficulté disparoîtra par une légere observation. *Effrænata audacia*, audace effrénée, sont deux mots qui appartiennent à la même idée qui est celle de l'*audace :* le mot *effrænata* ne fait qu'y ajouter un degré ; mais ce degré est pourtant l'objet le plus intéressant qui soit dans l'idée : ainsi *effrænata* devoit être avant *audacia*. Peut-être qu'*audacia* auroit dû rester à côté de lui pour compléter l'idée ; mais comme il falloit une finale éclatante, et que *jactabit* qui est de trois longues, dont la derniere est maigre et mince, n'auroit point frappé vivement comme *audacia*, dont le dactyle et l'*a* final font un éclat de voix ; il a été décidé par le sentiment et par l'oreille, qu'*effrænata* marqueroit par sa position la place de l'idée dont il exprime la plus forte partie, et qu'*audacia* changeroit de place avec le mot suivant pour produire une finale aussi vive que harmonieuse. Nous dirons ci-après les modifications que la loi de l'harmonie ajoute à notre principe. Continuons :

Nihil ne te nocturnum præsidium palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi Romani, nihil concursus bonorum omnium, nihil.... moverunt ? Rien n'est capable de vous toucher ; c'est le *nihil*

qui marque l'obstination invincible de Catilina : l'énumération des choses qui devroient le toucher y est toute renfermée, *aucune chose*.

Patere consilia tua non sentis ? Patere n'est-il point ici le mot qui joue le premier rôle, et qui doit frapper le plus Catilina ? *Tout est découvert*.

Constrictam jam omnium horum conscientiâ conjurationem tuam non vides ? Constrictam présente l'idée d'enchaînement ; *omnium horum conscientiâ* n'est qu'une sorte d'adverbe qui exprime la maniere. *Quid proximâ, quid superiore nocte feceris, ubi fueris, quos convocâris, etc.* Voilà les circonstances ; on les présente toutes avant le verbe, parce qu'il s'agit d'elles plus encore que du verbe qui suit : *Quem nostrûm ignorare arbitraris ?*

O tempora, ô mores ! Il n'y a point ici deux arrangemens, puisqu'un mot n'est qu'un mot.

Senatus hoc intelligit, Consul videt ; hic tamen vivit ! Il suffit de traduire pour faire sentir le principe : « C'est le Sénat » qui en est instruit, c'est le Consul qui » le voit, et un tel homme vit encore ! » *Vivit !* que dis-je, il vit ! *Imò verò*, il fait bien plus, *etiam in Senatum venit*, il paroît au Sénat. Qu'y fait-il ? *Fit publici*

blici consilii particeps : notat et designat oculis ad cædem unumquemque nostrûm. Il s'agit d'action ; on le voit par l'arrangement des mots.

Nos autem viri fortes : c'est un autre arrangement, c'est un reproche à faire à ceux qui sont à la tête de l'Etat : *Et nous, nous qui aimons notre patrie, nous croyons faire assez pour elle*, etc.

Il est, je crois, inutile de pousser plus loin ce détail. Cette vérification peut se faire dans Cicéron, dans Tite-Live, Salluste, Térence, Plaute, etc. presque d'un bout à l'autre : elle sera sensible, sur-tout dans les endroits animés.

On a objecté quelques passages où l'application ne semble pas si heureuse : *Tu istis faucibus, istis lateribus, istâ gladiatoriâ corporis firmatate, tantùm vini in Hippiæ nuptiis exhauseras, ut tibi necesse esset in populi Romani conspectu vomere postridiè.* Cic. Mais cet exemple rentre dans la regle. L'objet sur lequel appuie l'Orateur, est la force du tempérament d'Antoine, pour faire juger par-là de l'excès de sa débauche.

En voici un autre tiré des Verrines. *Stetit soleatus Prætor Populi Romani, cum pallio purpureo, tunicâque talari, mulierculâ nixus in littore.* Il est certain,

dit-on, que la principale idée est *mulierculà nixus in littore.*

Mais je demande quel est ici le premier objet qui frappe : c'est un homme debout en pantoufle, *stetit soleatus.* Qui est cet homme, c'est un Préteur Romain; voilà ce qui intéresse d'abord, et ce qui rend le reste intéressant; car si cet homme n'étoit qu'un citoyen ordinaire, on n'y feroit point d'attention. C'est le contraste de la décence de l'état avec la conduite de l'homme, qui touche. D'ailleurs dans les tableaux et dans les gradations il y a un ordre prescrit : il faut voir l'objet principal avant les accessoires, le fait avant les circonstances, l'homme avant ce qui l'accompagne et qui n'est que pour lui : or ici la construction latine est fidelle à ces loix.

On peut joindre à ces preuves celle qui se tire des figures oratoires. Comme ces figures ne consistent que dans un certain arrangement des mots dans la période, ou des idées dans la pensée, elles ne peuvent avoir pour principe commun que l'importance des objets ; ce qui ne peut se prouver que par les détails : La Répétition présente en tête le mot important : l'Adjonction supprime les verbes inutiles pour faire sortir les noms

qui intéressent. La disjonction supprime les liaisons qui embarrassent ; la gradation n'existe que dans l'échelle des idées ; l'ellipse laisse tomber tout ce qui n'intéresse point et ne saisit que les chefs d'idées. Il en est de même des figures de pensées ; de la Subjection qui interroge et qui répond ; de l'Exclamation, qui s'échappe en éclatant ; de l'Imprécation qui s'écrie, *puissent tous tes voisins ensemble conjurés ;* de la Suspension qui présente une foule d'idées importantes, sans dire quel usage on en doit faire ; de l'Apostrophe qui applique l'auditeur à l'objet. Il n'en est pas une qui puisse être fondée sur une autre principe que l'importance des objets. Ainsi tout conclut à établir le principe général, de frapper d'abord l'esprit de l'objet dont on veut qu'il s'occupe. C'est à cet objet que sont dues les premieres attentions, qui sont les plus vives, qui ont le plus d'action et d'effet.

CHAPITRE III.

Que l'arrangement naturel des mots, ne peut céder qu'à l'harmonie.

NOUS ne parlons ici que des dérangemens libres, causés non par la roideur ou la foiblesse de la langue qu'on emploie, mais par le goût seul et par l'idée de celui qui parle : et nous disons, que l'ordre naturel que nous venons d'indiquer, n'est jamais dérangé que pour plaire à l'oreille.

Cela est évident : car si l'arrangement des mots ne peut être réglé dans une langue riche et flexible que par l'esprit ou par l'oreille ; dès que l'arrangement prescrit cesse d'avoir lieu, ce ne peut être que parce que l'oreille en exige un autre. Nous ajoutons seulement ici que comme l'oreille en fait de langage est nécessairement subordonnée à l'esprit, si elle fait quelque usurpation sur lui, ce ne doit être que dans les parties les moins importantes, et que quand le sens même y gagne ou du moins qu'il n'y perd pas.

Nous pendrions ici pour exemple un passage qu'on a cité contre nous, s'il n'étoit pas d'un poëte. Un poëte a quelquefois une raison de plus que l'orateur pour déranger l'ordre naturel des mots: c'est la contrainte du vers. Mais malgré cette contrainte, le principe que nous avons établi se trouve même dans l'exemple objecté, le voici :

Aret ager, vitio moriens sitit aeris herba.

Quel est l'objet important dans la premiere phrase, *aret ager?* N'est-ce pas *aret?* cela paroît évident. Passons à la seconde. On demande pourquoi l'herbe seche : on répond, *vitio aeris moritur herba :* ou si l'on veut, *vitio aeris moriens herba sitit.* L'objet principal est évidemment indiqué par la demande, *pourquoi?* la réponse est, *vitio aeris.* Le poëte a dérangé cette construction pour faire son vers; mais cependant il a marqué la place des idées dérangées, par les mots qui en contiennent la portion la plus importante. *Aeris* seroit à côté de *vitio*, sans la contrainte du vers. *Herba* de même à côté de *moriens.* Mais ne pouvant y être à cause de l'harmonie et du technique du vers, ils ne se sont placés

à la fin qu'après avoir laissé à leur place, *vitio* et *moriens*, qui rappellent à eux l'un *aeris* et l'autre *herba*, pour compléter l'idée dont ils n'offrent que la partie la plus intéressante (*a*). Mais prenons nos exemples dans un orateur.

Ouvrons Cicéron, c'est-à-dire, celui de tous les Latins qui a le plus sacrifié à l'harmonie; puisque c'est lui qui a introduit dans la prose latine, ce nombre, cette mélodie cadencée, qui a tous les charmes du vers, sans en avoir la contrainte. Nous n'examinerons que les premières lignes de son *Orateur*. Souvenons-nous que le principe qu'il s'agit de vérifier est, que les Latins plaçoient les mots

(*a*) Il en est de même de ces deux vers qu'on m'a opposé dans le Journal des Savans, du mois d'Avril 1764.

Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
Frigidus, ô pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

On a dit que *anguis* étoit le mot essentiel du second vers, et non *frigidus*: je crois qu'on s'est trompé: *frigidus* ici signifie *mortel*, *lethifer*. On peut voir le Trésor de Rob. Et. Edit. de Gesner. Ainsi, c'est le mot *frigidus* qui renferme toute l'idée du danger. *La mort*, *fuyez*, *cachée sous l'herbe*. Il est singulier que le critique ait pris tous les exemples qu'il m'oppose, dans les poëtes, chez lesquels ils peuvent prouver pour, et jamais contre les principes dont il s'agit.

suivant le degré d'intérêt qu'il y avoit dans les choses que ces mots exprimoient, et qu'ils ne dérangeoient cet ordre que pour l'harmonie. Voici la période :

Utrùm difficilius an majus esset, negare tibi sæpius idem roganti, an efficere id quod rogares, diù multùmque dubitavi. Nam et negare ei quem unicè diligerem, cuique me carissimum esse sentirem, præsertim et justa petenti et præclara cupienti durum admodùm mihi videbatur. Et suscipere tantam rem quantam non modò facultate consequi difficile esset, sed etiam cogitatione complecti, vix arbitrabar esse ejus qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium.

Voilà un morceau plein d'harmonie ; on en conviendra. Il s'agit d'en faire la dissection suivant notre principe.

Cicéron propose une question, le premier mot l'annonce; *utrùm*. Ensuite viennent les qualités qui, dans les deux objets, renferment le nœud : c'est la difficulté et la grandeur : *difficilius an majus*. Si la phrase n'étoit ni périodique, ni comparative, elle se réduiroit à ceci : *Hoc difficile et magnum est.*

On n'a point encore marqué les deux objets : l'esprit les demande, c'est *negare* et *efficere*. C'est pourquoi les deux

verbes sont chacun à la tête de la phrase incidente, où ils se trouvent. Arrivent ensuite le verbe accompagné de ses adverbes, *diù multùmque dubitavi*. Il devoit être le dernier, parce que la phrase n'étant pas pour lui, mais étant lui, seulement pour la phrase, les premieres attentions ne lui étoient par dues : *Lequel est plus difficile ceci, ou cela : je doute.* Continuons :

Nam negare ei.... voilà le verbe, qui étant mot principal, se remontre le premier : *ei*, quoique régime, ne vient qu'après, avec son cortége, *quem unicè.... cui me.... justa petenti ;* et toutes ces parties régissantes ou régies, mises en masse, faisant l'objet intéressant, sont placées avant le verbe : *durum admodùm videbatur. Negare* est dans cette phrase, comme un substantif, et les phrases incidentes qui y tiennent en sont comme l'adjectif. *Un refus tel, ou en telles circonstancs ou à telle personne, est dur.* La suite prouve que cet arrangement n'est pas du hasard :

Et suscipere tantam rem, quantam non modò facultate consequi difficile esset, sed etiam cogitatione complecti, vix arbitrabar esse ejus qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium. C'est toujours

l'action, principal objet, qui est au commencement, *suscipere;* le régime du verbe *tantam rem*, avec son modificatif qui s'étend jusqu'à *complecti*, ne vient qu'après. Les idées nécessaires, soit au grammatical, soit au métaphysique de la phrase se présentant à la fin, s'arrangent au gré de l'oreille, parce qu'elles sont les moins intéressantes pour l'orateur: *vix arbitrabar esse ejus qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium*: C'est ici qu'on doit observer le dérangement des idées. Si l'orateur eût suivi l'ordre d'intérêt, peut-être eût-il rejeté *vereretur* à la fin de la phrase; mais il a eu trois raisons, pour en user autrement: la premiere, que *videbatur*, qui est tout-à-fait semblable à *vereretur*, termine la phrase précédente: la seconde, que, dans cette phrase, de quatre mots qu'elle renferme, mots déjà longs en eux-mêmes, il y en a trois qui finissent par un spondée, *vereretur, reprehensionem, doctorum*, il n'y a que *prudentium* qui finisse par un iambe. Si on eût mis un autre mot que ce dernier, la chute auroit été lâche plutôt qu'harmonieuse. Enfin la troisieme raison est que l'esprit qui aime la variété et l'exercice, n'est pas fâché qu'on lui présente quelquefois les choses.

à contre-sens. Cette nouveauté lui plaît, et le réveille : et plus on a songé à plaire en écrivant, plus on a usé de ces renversemens : c'est pour cela qu'on les a prodigués dans la Poésie, et sur-tout dans la Poésie d'appareil, où l'envie de plaire a droit de se montrer ; ce qui néanmoins n'empêche pas qu'on ait toujours pu reconnoître la marche des langues qui ont assez de flexibilité pour suivre la nature.

On peut reconnoître par cet exemple de quelle espece sont les idées qui peuvent être dérangées par l'harmonie. Ce ne sont que celles qui arrivent les dernieres, et qui sont moins nécessaires à la période considérée comme oratoire que comme phrase grammaticale. L'oreille, l'esprit, le cœur, influant de concert dans tout discours ; l'oreille s'occupe de l'harmonie et des nombres ; l'esprit, du sens et de la pensée ; le cœur, de l'intérêt de celui qui parle ou de ceux à qui on parle. L'esprit n'a pour objet que d'achever et de terminer sa pensée, ce qui se fait le plus souvent par le verbe. Aussi quand la pensée et la phrase sont terminées, l'esprit s'arrête et se repose ; *ibi sedes orationis*. L'oreille de même s'arrête nécessairement aux repos de l'es-

prit : c'est-là qu'elle juge à loisir les sons qui viennent de la frapper. C'est pour cette raison que l'art, d'accord avec la nature, a voulu que les finales fussent composées de sons plus agréables, et plus choisis que dans le reste de la période. Or pour mettre cette regle en pratique, il a fallu qu'il fût permis de déranger quelquefois l'ordre, soit grammatical, soit métaphysique, soit oratoire, les derniers mots de la période, afin de la faire tomber au gré de l'oreille. *Quod si asperum erit* (dit Quintilien parlant des finales) *cedat hæc ratio numeris : quod apud summos et Græcos et Latinos oratores fit frequentissimè.* Mais comme ce dérangement, s'il pouvoit nuire sensiblement à l'intérêt et au point de vue de celui qui parle, seroit condamné par le goût même et par le bon sens, qui est le pere du goût, il s'ensuit que les idées que l'harmonie peut déplacer, doivent être les moins importantes quant à l'intérêt; et par une seconde conséquence, que les idées qui arrivent les dernieres dans le discours oratoire sont les moins importantes quant à l'intérêt, quoiquelles puissent l'être plus que les autres, quant au sens métaphysique, ou au régime grammatical. Il n'y a point

d'exemple chez les Latins auquel cette observation ne puisse s'appliquer : ils sont tous dans le cas de la finale que nous venons d'analyser, ou de celle que nous avons citée ci-dessus, *page* 23.

CHAPITRE IV.

Que c'est de l'arrangement des mots, selon l'ordre de la nature, que résulte en partie la vérité, la clarté, la force, en un mot la naïveté du Discours.

LA naïveté renferme la vérité, la justesse, la clarté : elle produit la chaleur, l'énergie, le moëlleux ; elle contient toutes les beautés, et couvre presque tous les défauts : c'est par elle que l'oraison persuade et convainc en même temps, qu'elle fait voir les objets, comme s'ils étoient vivans et animés, et qu'elle nous y attache par des nœuds invisibles : en un mot, c'est la naïveté qui fait la force aussi-bien que les graces. Il s'agit de faire voir dans ce Chapitre, qu'elle dépend principalement de l'arrangement des mots.

Il ne faut point que les différens emplois qu'on fait du terme de naïveté nous causent ici la moindre inquiétude. Il y a bien de la différence entre *le naïf* et *une naïveté*.

Ce qu'on appelle *une naïveté* est une pensée, un trait, un sentiment qui nous échappe malgré nous, et qui peut quelquefois nous faire tort à nous-mêmes. C'est l'expression de la légereté, de la vivacité, de l'ignorance, de l'imprudence, de l'imbécillité, souvent de tout cela à la fois. Telle est la réponse de la femme à son mari agonisant, qui lui désignoit un autre mari : *Prends un tel, il te convient, crois-moi. Hélas ! j'y songeois*, répondit la femme. *La naïveté* au contraire n'est que le langage de la franchise, de la liberté, de la simplicité.

Dans *une naïveté*, il n'y a ni réflexion, ni travail, ni étude. Il y a de tout cela dans le discours naïf ; mais il n'en paroît pas plus que s'il n'y en avoit pas.

Dans *une naïveté*, la pensée, le tour, les mots, tout est né du sujet, tout en est sorti sans art, sans examen, sans réflexion. Dans le naïf, on a examiné, cherché, choisi ; mais on n'a pris que

ce qui étoit né du sujet et des circonstances.

Une naïveté ne convient qu'à un sot, qui parle sans être sûr de ce qu'il dit. *La naïveté* ne peut appartenir qu'aux grands génies, aux vrais talens, aux hommes supérieurs, qui entendent distinctement la voix de la nature, et qui la rendent fidellement.

Comme cette naïveté ne consiste gúeres que dans une nuance, et que, par conséquent elle doit être assez difficile à saisir, je vais la montrer avec les nuances qui l'avoisinent, et fixer les idées des unes et des autres par des exemples, qui seront frappans par l'opposition.

Je distingue quatre especes de pensées dans un ouvrage de goût, les unes que j'appelle *naïves*; les autres *naturelles*; les autres *tirées*; d'autres enfin que je nomme *forcées*.

Les premieres naissent du sujet, et en sortent d'elles-mêmes : celles de la seconde espece sont aussi dans le sujet; mais elles ont besoin d'un peu d'aide pour éclore : celles de la troisieme espece demandent de l'effort, elles sont autant de l'auteur que du sujet. Enfin celles qui

sont *forcées* sont sorties malgré le sujet, et par une espece de violence que l'auteur lui à faite.

Voici le discours que Tite-Live met dans la bouche de Mucius Scévola parlant à Porsenna, qu'il avoit voulu poignarder, afin de délivrer, par sa mort, Rome qui étoit dans le plus grand danger. « Je suis Romain : Mucius est mon » nom : c'est un ennemi qui a voulu tuer » un ennemi : je n'ai pas moins de cou- » rage pour recevoir la mort, que je n'en » avois pour te la donner. Il est d'un » Romain de faire de grandes choses et » d'essuyer de grands revers. » *Romanus sum inquit, civis : C. Mucium vocant : hostis hostem occidere volui : nec ad mortem ninùs animi est, quàm fuit ad necem : et facere et pati fortia Romanum, est.*

La premiere pensée : *Je suis Romain, Mucius est mon no*[illegible] ce que j'appelle du naïf. Rie[illegible] si simple, ni en même temps si sublime. « Je ne crains » point d'avouer qui je suis. Vous haïs- » sez les Romains, vous venez pour les » perdre : je suis un d'eux ; si vous en » doutez, informez-vous, je m'appelle » Mucius. »

J'ai voulu tuer mon ennemi. Celle-ci

seroit naïve encore, si elle étoit en latin comme je la présente ici en françois; mais Tite-Live y met une antithese: *hostis hostem occidere volui;* je suis un ennemi qui a voulu tuer son ennemi. Mucius a pu le dire ainsi, sans doute; par conséquent cela est naturel. Mais cependant on y voit un peu plus d'art que dans ce qui précede.

J'ai autant de courage pour recevoir la mort que j'en avois pour te la donner. Le sujet assurément ne rejette point cette pensée. Mais qu'on se représente un brave tel que Mucius, dans un temps aussi grossier que celui où il vivoit, où selon Tite-Live même, les plus éloquens parloient par des apologues, *prisco illo et horrido modo*, outre cela un brave dans des circonstances les plus étonnantes; croira-t-on qu'il ait pu concerter avec tant de force trois antitheses de suite? *Hostis hostem: nec mi[illegible]d mortem quàm ad necem: et fa[illegible] pati.* L'historien paroît être au moins de moitié avec le héros: cela est un peu tiré.

Mais que dira-t-on de la quatrieme pensée, *et facere et pati fortia Romanum est:* il est d'un Romain de faire et de souffrir de grandes choses? Elle est belle, elle est noble, sublime, cela est

vrai. Mais dans la bouche de Mucius, elle a un air d'apprêt, qui tient du fanfaron. D'ailleurs c'est une espece de sentence, une généralité quit eût été beaucoup mieux dans la bouche d'un rhéteur du temps de Pline, que dans celle d'un soldat du siecle de Brutus; où, comme le dit Saluste, on négligeoit le soin de bien dire, pour ne songer qu'à bien faire. Que Tite-Live ne nous la donnoit-il comme de lui-même? Que ne lui trouvoit-il quelqu'autre place (*a*)? Car on sent bien qu'il n'a point voulu la perdre. J'admire Tite-Live autant que qui que ce soit: j'admire sa force, ses traits serrés, vifs et hardis: mais j'aime bien mieux encore l'énergique naïveté de Virgile, qui, tout poëte qu'il est, est beaucoup plus simple et plus vrai dans les discours qu'il fait tenir à ses héros. On peut

---

(*a*) On dit dans le Journal des Savans (Avril 1764) que cette analyse est juste et fondée en *raison*; mais on ajoute *qu'en matiere de goût le sentiment est plus sûr que la réflexion*. On croit bien que le sentiment va plus vîte que la réflexion, mais on ne croît point qu'il soit plus sûr qu'elle. On ne les croit même sûrs ni l'un ni l'autre que quand ils sont d'accord. Sans doute on auroit mauvaise opinion d'une décision du sentiment, qui se trouveroit contredite et refutée par des réflexions justes.

en juger par ceux de Didon, d'Enée d'Evandre, de Turnus. Je ne citerai qu celui de Nisus, lorsqu'il voit son Am Euriale entre les mains des Rutules qu vous le percer :

Me me, (adsum qui feci) in me convertite ferrum,
O Rutuli : mea fraus omnis, nihil iste, nec ausus,
Nec potuit ; cœlum hoc et conscia sidera testor.
Tantùm infelicem nimiùm dilexit amicum.

« C'est moi ; moi, me voici : c'est mo » qu'il faut percer, Rutules ! c'est moi » qui ait fait tout le mal. Celui-là n'auroi » osé, il ne l'auroit pu. J'en atteste l » ciel que vous voyez, et les astres qu » le savent. Hélas ! tout son crime es » d'avoir trop aimé son malheureu » ami. » Voilà tout le discours de Nisus. Il est naïf depuis un bout jusqu'à l'autre : c'est l'expression pure du sentiment. Il voit son ami près d'être égorgé ; il veu attirer le coup sur lui-même : c'est pour cela qu'il répete tant de fois, *c'est moi, me voici*. Il apostrophe les Rutules, pour attirer davantage leur attention. Il se charge de tout le crime : *c'est moi*. Il prouve, en un seul mot, que son ami n'a rien fait : sa preuve est, qu'il n'a pu

rien faire. Il jure par le ciel, qu'il montre par son geste, *cælum hoc*; et enfin il se plaint douloureusement de l'avoir trop aimé. On ne songe point à Virgile, ni à son esprit, ni à son élocution : on ne pense qu'à Nisus, on le voit s'élancer, on entend ses cris, on voit ses gestes dans son désespoir, il n'y a rien de tiré, ni de forcé. Tout est non-seulement naturel, mais il a outre cela cette aisance, cette souplesse, cet air de vie qui ne se trouve que dans la vérité, et que j'appelle la naïveté.

Il semble que le grand Corneille avoit en vue ces vers dans son Andromede, lorsque Cassiope veut attirer sur elle-même la colere des dieux, et la détourner de la tête de sa fille :

. . . Me voici, qui seule ai fait le crime ;
Me voici, justes dieux, prenez votre victime !
S'il est quelque justice encore parmi vous,
C'est à moi seule, à moi qu'est dû votre courroux :
Punir les innocens, et laisser les coupables,
Inhumains, est-ce en être, est-ce en être capables ?
A moi tout le supplice, à moi tout le forfait :
Que faites-vous, cruels ! qu'avez-vous presque fait ?

Andromede est ici votre plus rare ouvrage,
Andromede est ici votre plus digne image, etc.
Acte III, scene 2.

Qu'on jette les yeux sur les admirables tableaux de Le Sueur ; on y trouvera encore cette naïveté dont nous parlons. On n'y verra point ces traits saillans, forcés, ce coloris qui avoue l'art, ces draperies déployées, dont quelques autres peintres ont chargé leurs figures. Tout y est simple, franc, ingénu ; tout y a ce caractere que l'art ne peut définir, ni les maîtres enseigner, ni les rivaux se dérober les uns aux autres, mais qui enchante tous ceux qui ont de l'ame et des yeux.

Ce caractere se trouve dans les discours aussi-bien que dans les tableaux: et quand les mots et les tours des phrases sont dans une main habile, ils n'y ont pas moins de flexibilité et d'énergie que les traits du peintre et ses couleurs. On peut en juger par Homere, qui est naïf d'un bout à l'autre, par Virgile, par Cicéron, Catulle, et par ceux des modernes qui ont marché sur leurs traces.

Cette observation n'est pas neuve, tout le monde l'a faite, il y a long-temps;

mais personne, je crois, n'a essayé d'expliquer en quoi consiste ce caractere de naïveté.

L'art des Anciens est tout entier dans leurs ouvrages. En les examinant bien, il paroît que tout leur secret, par rapport à l'élocution, se réduit à trois points : à la briéveté des signes, à la maniere de les arranger, et à la façon de les lier entr'eux.

Nous avons dit ailleurs (*a*) quel est le mérite et l'effet de la briéveté. Nous ne parlons ici que de l'arrangement des mots.

Il résulte de ce qui a été dit ci-dessus (*b*) qu'il regne nécessairement un certain ordre dans nos idées. Nous nous proposons, lorsque nous agissons, un seul objet, qui est le centre de toutes les parties de l'action qui se fait. Mous avons dit que c'étoit cet objet qui nous occupoit par lui-même : et que s'il y avoit d'autres objets qui nous occupassent en même temps, ce n'étoit que relativement à celui-là. L'idée qui représente cet objet principal se nomme comme lui, l'idée

(*a*) Tome II. pag. 3 ; et Tom. IV. pag. 60.
(*b*) Chap. II. et III.

principale; et celles qui ne représentent que les objets subordonnés au principal objet, se nomment accessoires, et n'ont qu'une fonction subordonnée à l'idée principale, à qui elles appartiennent, et sans laquelle elles ne se trouveroient point dans l'esprit. Or nous disons que la justesse, la vérité, la force, en un mot, la naïveté du discours demandent que l'objet principal se montre à la tête, et qu'il mene tous ceux qui lui sont subordonnés et chacun selon le degré d'importance, ou d'intérêt qu'il renferme. Que diroit-on d'un homme qui, faisant un tableau, couvriroit le personnage dominant, qui l'enfonceroit, l'éclipseroit par d'autres personnages? Les peintres ne manquent jamais de placer leur héros dans le lieu le plus apparent du tableau, pour attirer sur lui d'abord tous les yeux, ensuite ils font grouper avec lui toutes les figures subordonnées, de maniere que l'attention du spectateur partant du centre, se distribue successivement sur tous les autres objets qui l'environnent, par une espece de génération, dont le principal acteur est la tige, et qui occasionne une pareille génération d'idées dans l'esprit de ceux qui regardent: voilà la regle de tous ceux qui parlent pour

persuader et pour convaincre. Elle est certainement la même dans le peintre et dans l'orateur. Quand le citoyen voit sa vie attaquée, ou sa demeure en feu, arrange-t-il une période? dit-il, *je vous prie, Messieurs, de vouloir me tirer du danger où je suis de perdre la vie, ou ma maison?* Il ne charge point sa langue de toutes ces idées vaines qui ne font rien à son but. C'est la nature même qui crie *au feu, au meurtre;* tout est dit dans ce seul mot. Les idées accessoires viendront d'elles-mêmes, ou ne viendront point, si on veut.

Cet arrangement est un exemple bien clair de ce que la nature exige dans les discours oratoires. Elle n'y parle pas aussi vivement, il est vrai, parce que le besoin est moins pressant. Mais, quand l'orateur sait la faire parler, c'est toujours dans cet ordre qu'elle s'exprime. Ecoutons Fléchier dans une prosopopée où il fait parler une princesse mourante: *La lumiere de mes yeux s'éteint: un nuage sans fin s'éleve entre le monde et moi. Je meurs, et je m'échappe insensiblement à moi-même. Triste moment! terme fatal de ma languissante jeunesse!*

L'analyse de cette période sera moins sensible que celle du citoyen qui crie au

feu; cependant quand elle sera faite; elle représentera nettement le même principe.

C'est une personne mourante qui parle. Tous ses mots, s'ils sont arrangés, le sont d'eux-mêmes; et par conséquent ils doivent tous être placés selon l'ordre des pensées et des sentimens qu'ils expriment. Ils ont été si heureusement choisis par l'orateur, que malgré la peine que notre langue a quelquefois à se prêter à l'ordre naturel des pensées, elle ne s'est point montrée rebelle dans cette occasion.

L'ordre naturel est que l'objet important soit en tête : *La lumiere de mes yeux. . . . un nuage sans fin. . . .* C'est sur ces objets que la princesse mourante a l'attention fixée, et sur lesquels, par conséquent, elle veut que ceux à qui elle parle fixent la leur. C'est pour ces objets que sont faites les deux phrases. Les verbes qui arrivent après eux ne sont que des modificatifs qui achevent le sens, la pensée, et qui la forment quant au métaphysique et aux grammatical; mais ils ne sont point l'objet qui frappe l'imagination de la personne qui parle : *La lumiere de mes yeux.... s'éteint. Un nuage sans fin.... s'éleve.*

Il

Il en est de même de ces deux autres membres : *Je meurs : je m'échappe insensiblement à moi-même.* Ici l'objet important est dans le verbe même : c'est l'action même qui se fait, que la princesse veut présenter, *je meurs, je m'échappe* : et le reste de la phrase n'est que pour en exprimer la maniere. Enfin dans les deux exclamations, *Triste moment ! terme fatal de ma languissante jeunesse !* la personne qui parle n'a pas cru nécessaire d'y ajouter un verbe, parce que l'objet présenté s'explique assez par lui-même, et que, portant en soi plus de chaleur que de lumiere, il avoit moins besoin de beaucoup de mots que du tour.

Mais comme dans des matieres telles que celles-ci, ce n'est point assez de montrer l'exemple du bon, et qu'il faut mettre encore tout à côté l'exemple du contraire, afin de faire sortir plus vivement les différences ; prenons les mêmes pensées : *La mort éteint la lumiere de mes yeux : elle éleve entre le monde et moi un nuage sans fin ; j'ai rempli ma carriere. Une force inconnue me ravit à moi-même. Que ce moment est triste ! voilà donc quel est le terme d'une jeunesse passée dans la langueur !* Un orateur ordinaire n'auroit point été mécontent de cette expression ;

elle est naturelle, aisée, riche. Mais qu'on relise la premiere, on en sentira la différence; et si on y regarde de près, on verra qu'elle vient de ce que dans cette derniere maniere, les signes y sont disposés plutôt selon le besoin de la langue, que selon les loix de la nature; et que dans la premiere, la nature seule semble avoir réglé les rangs (*a*).

Si la nature a ses loix pour l'arrangement des mots entr'eux, elle a les mêmes loix pour celui des membres dans une période et des périodes dans le discours. On peut dans cette matiere conclure du petit au grand, et du grand au petit. La naïveté se trouve aussibien dans une division que dans une interjection. On sent bien quand une division n'est que naturelle : et on lui donne un autre nom, on l'appelle *heureuse*, quand elle est naïve, c'est-à-dire, qu'elle paroît sortie tout d'un coup du sujet, plutôt que trouvée dans la méditation.

La naïveté qui demande un certain arrangement des mots conforme aux

---

(*a*) Nous avons cité assez d'exemples latins ci-dessus, pag. 16 et suiv.

vues de celui qui parle, veut encore que ces signes soient liés naturellement.

Elle veut d'abord que l'objet qui s'est une fois montré comme régnant, paroisse soujours tel, tant qu'il est question de lui : *Servetur ad imum qualis ab incœpto processerit.* Quelquefois un écrivain croit user d'adresse en substituant habilement un autre objet. Mais dès que ce n'est plus véritablement le même, l'esprit du lecteur se trouve comme en défaut ; le chemin qu'il suivoit le quitte ; il demeure plus ou moins étonné, selon que l'écart est grand. Par exemple, quelqu'un, après avoir dit que *le Goût ne se borne point à une simple connoissance des ouvrages d'esprit ; et que s'il se bornoit à cela, on ne devroit pas employer toute la jeunesse à l'étude des Lettres ;* il ajoute tout de suite : *Ceux qui les ont bien connues, en ont pensé bien différemment. Ils les ont regardées, et....* Dans les premieres phrases il s'agissoit *du Goût*, et c'est le sujet qu'on traite. Dans les deux dernieres il s'agit des *Lettres* : l'esprit est emporté malgré lui vers un autre objet, dans le tems qu'il étoit livré tout entier au premier qu'on lui avoit présenté.

La nature veut donc que toutes les parties d'un discours, grandes et petites,

soient unies comme le sont celles d'un tout naturel : c'est la vraie liaison, et presque la seule qu'il y ait. On en voit l'exemple dans un arbre : fruit, fleurs, feuilles, branches, tige, tout est un. Il y a de même une tige directe pour les idées et pour les mots. C'est là que sont tous les avantages et tous les droits de la nature. Tout ce qui n'est que collatéral, ou qui ne tient que par insertion artificielle, est étranger dans le discours, et il y est traité comme tel par ceux qui savent en juger.

C'est ce qui rend si difficile la pratique des transitions à ceux qui ne sont pas assez maîtres de leur sujet, qui ne l'ont pas assez approfondi, pour en connoître toutes les parties et toutes les articulations. Ils veulent mener la matiere, parce qu'ils ne peuvent la suivre : et faute d'avoir reconnu et saisi une partie intermédiaire qui servoit de liaison, ils font aboutir les unes aux autres des parties qui ne sont point taillées pour se joindre. De-là les transitions artificielles, les tours gauches, employés pour couvrir un vuide, pour enduire une cicatrice, et tromper ceux qui jugent de la solidité de l'édifice par le plâtre dont il est revêtu.

On ne verra point de ces tours d'adresse, si j'ose m'exprimer ainsi, dans les ouvrages de nos célebres écrivains. Le sujet s'y développe de lui-même, et s'explique franchement. Tout se suit : et quand ils ont dit sur un chef tout ce qu'il y avoit à dire, ils passent à un autre simplement, et avec un air de bonne-foi, beaucoup plus touchant que ces subtilités, qui marquent la petitesse de l'esprit, ou la trop grande oisiveté de l'auteur.

La naïveté comprend la chaleur, l'énergie, la vivacité, comme des branches de sous-division. Dès que les pensées sont rendues en peu de mots, et dans l'ordre qu'il convient, elles ont ce feu, cette lumiere victorieuse qui éclaire et embrase en même tems. Elles ont cette force que les rhéteurs comparent au javelot lancé dans un sens direct, cette rapidité qui emporte celui qui écoute. En un mot, elles ont ces expressions et ces tours uniques qui font la perfection de l'éloquence. Si les mots surabondent, ou qu'ils soient arrangés autrement que les idées, il y a ce qu'on appelle le froid, le lâche, le languissant.

CHAPITRE V.

Où l'on examine la pensée de Denys d'Halicarnasse, sur le principe concernant l'arrangement naturel des mots.

DENYS D'HALICARNASSE, qui a écrit un excellent Traité *de l'arrangement des mots*, ayant dû faire des recherches, sur les principes qui peuvent servir de regle en cette partie, il nous dit « qu'il » en a fait; qu'il a feuilleté tous les Au- » teurs anciens et en particulier les » Stoïciens, qui ont beaucoup écrit sur » la nature et les regles du langage: » mais il avoue qu'il n'a rien trouvé » nulle part sur l'arrangement des mots, » relativement à la perfection de l'élo- » quence. J'ai ensuite, dit-il, réfléchi » en moi-même, et j'ai cherché si la na- » ture ne nous auroit pas donné quelque » principe sur cet objet : car en tout » genre, c'est la nature qui sert de base » et qui fournit les vrais principes, *lors-* » *qu'il y en a.* Je saisis d'abord quelques » vues, qui m'avoient parues assez heu- » reuses; mais bientôt il fallut les aban- » donner, parce qu'elles ne menoient

» point au but. Je vais en rendre compte
» au lecteur, pour lui faire voir que ce
» n'est point sans raison que j'y ai re-
» noncé ».

Je me contente d'observer ici que Denys d'Halicarnasse avoit senti qu'il devoit y avoir dans la nature une raison pour placer les mots d'une façon plutôt que d'une autre. Il étoit sur la voie : il ne se fait rien de considérable et constamment reconnu bon dans les arts qu'il n'ait sa raison dans la nature. Mais sa prévention en faveur des rapports métaphysiques, l'empêcha de reconnoître ce qu'il avoit trouvé. Je continue de traduire.

« Il m'avoit donc paru que la nature
» étoit un guide qu'il falloit suivre en fait
» de construction oratoire : et d'abord
» que les noms devoient précéder les ver-
» bes ; parce que le nom exprimant la
» chose, et le verbe ce qui se fait de la
» chose, il est dans l'ordre de la nature,
» que l'idée de la chose soit avant l'idée
» de la modification de la chose ; ainsi
» Homere a dit :

» *Virum mihi cane, Musa, versutum.*
» *Iram cane, Dea,*
» *Sol exiliit undam linquens.*

» Dans ces trois exemples, les noms

» sont avant les verbes. Mais ce principe » n'est pas juste, parce qu'il ne s'étend » pas à tout, et qu'on trouve dans les » poëtes une infinité d'exemples du con» traire :

» *Audi me, Ægiochi Jovis filia, Pallas.*
» *Dicite jam, Musæ.*

» Ici les verbes sont avant les noms, et » la construction n'en est pas moins » agréable.

» J'avois cru que les verbes devoient » précéder les adverbes, parce que l'or» dre de la nature semble demander que » ce qui agit ou reçoit l'action, passe » avant la maniere d'agir ou de rece» voir l'action, laquelle maniere s'ex» prime par les adverbes. Il y en a des » exemples :

» *Ferit magnâ vi.*
» *Cecidit retrò.*

» Dans ces exemples, l'adverbe est après » le verbe. Mais il y a dans le même » poëte des exemples d'un arrangement » tout différent :

» *Racematim volitant.*
» *Hodiè virum ad lucem partuum Dea Lucina educet*

» Je croyois encore qu'il falloit suivre

» dans l'exposition, l'ordre du tems
» où chaque partie d'une action s'est
» faite :

» *Retrò flexerunt cervicem, et jugulaunt, et excoriarunt*
» *Stridit arcus, nervus magnùm insonuit, exiliit sagitta.*

» Très-bien, dira-t-on. Mais il y a
» beaucoup de vers où l'on suit un ordre
» tout différent, sans que la diction en
» ait moins de grace :

» *Percussit manibus sublatis stipite querno.*

» il faut lever le bras avant que de frap-
» per : ici on frappe avant que d'avoir
» levé le bras :

» *Percussit propè astans.*

» Il falloit être à portée avant que de
» frapper.

» Je voulois encore que les substantifs
» fussent avant les adjectifs, les noms
» appellatifs avant les substantifs et les
» pronoms, les tems présens avant les
» autres tems; les modes indicatifs avant
» les modes indéterminés; mais toutes
» ces regles se sont trouvées contredites
» par la pratique : c'est pourquoi j'y ai
» renoncé : et si j'en parle aujourd'hui,
» c'est moins pour me faire un mérite
» de mes recherches, que pour mettre
» en garde ceux qui pourroient se lais-
» ser séduire par quelque apparence de

» vérité, ou par l'autorité de quelques-
» uns de ceux qui ont écrit sur cette
» matiere. »

Je dois dire en passant qu'il est singulier qu'un esprit aussi judicieux que Denys d'Halicarnasse, ait pris, dans un cas tel que celui-ci, ses exemples dans un poëte, à qui la contrainte du vers peut quelquefois prescrire un autre arrangement des mots que celui de la nature. Il convient qu'on avoit écrit sur cette matiere, sinon avant lui, du moins de son tems. On avoit même trouvé quelque lueur de vraisemblance dans ces principes qu'on vouloit fonder sur la nature, malgré la résistance de quelques exemples. Il y avoit même des autorités capables de séduire ceux qui n'auroient pas été sur leurs gardes. Mais achevons.

« Je reviens donc à mon objet, et je
» dis que les Anciens, poëtes, histo-
» riens, philosophes, orateurs, ont
» donné la plus grande attention à cette
» partie de l'élocution. Ils ne plaçoient
» point au hasard ni les mots, ni les
» membres, ni les périodes. Ils avoient
» un certain art des regles dont je vais
» tâcher de donner au moins les plus
» nécessaires. »

Je ne traduirai point la section VI, où sont renfermées ces prétendues regles, qui ne sont rien moins que suffisantes pour rendre raison de la position des mots, et de celle des périodes et de leurs membres. Ce sera assez de dire que l'Auteur les réduit toutes au seul instinct de l'oreille, et qu'il ne considere les mots que comme le bois, les pierres et les autres matériaux qui entrent dans la bâtisse d'une maison : matériaux qu'il faut appareiller, tailler, alonger, raccourcir pour la construction de l'édifice. Il semble même que c'est cette comparaison qui l'a ébloui, et empêché de voir que les mots sont non-seulement le corps et le matériel du discours, comme les pierres le sont d'une maison ; mais qu'ils contiennent l'ame, je veux dire, les passions de celui qui parle ; et que si nos passions ne peuvent être indifférentes à l'arrangement de nos idées, elles ne peuvent pas l'être à l'arrangement des mots qui expriment nos idées. Denys d'Halicarnasse convient lui-même de cette derniere vérité. Il dit dans la section XV, « que nous n'employons point » la même construction dans la colere et » dans la joie ; quand nous sommes abat- » tus par la douleur, ou saisis par la

» crainte; qu'autre est la construction » dans le sang froid, autre dans la pas- » sion ». Il ajoute, qu'on doit étudier les gestes de ceux qui parlent ou qui racontent avec intérêt, et qu'on doit imiter dans l'arrangement des mots l'ordre et l'arrangement des gestes. Ainsi parle Denys d'Halicarnasse. Et ce qui est singulier, expliquant dans le même instant les vers d'Homere, il se contente de nous y faire remarquer les beautés harmoniques et musicales qui peignent l'effort de Sysyphe, c'est-à-dire, celles qui étoient le moins de son sujet, et il ne dit pas un mot de l'effet infiniment plus pittoresque de la construction ou de l'arrangement des idées.

Il savoit pourtant que les mots peuvent être considérés comme sons, ou comme signes de nos idées et de nos sentimens. Comme sons, il n'est pas douteux qu'ils ne soient susceptibles d'un arrangement musical, dont l'oreille seule peut être juge; mais comme signes soit de nos idées, soit de nos sentimens, pouvoit-il douter qu'ils ne le fussent d'un arrangement oratoire, qui rende l'idée plus ou moins frappante, et le sentiment plus ou moins vif? L'oreille, l'esprit et le cœur doivent donc influer, et influent

réellement, quelquefois ensemble, quelquefois séparément, sur l'arrangement des mots. Il auroit donc fallu chercher la raison de cet arrangement, tantôt dans la marche des idées, tantôt dans celle des passions, et tantôt dans la sensibilité de l'oreille ; et ne pas se borner à une de ces causes exclusivement aux autres ; cela paroît évident. J'ose dire que si Denys d'Halicarnasse eût suivi ce systeme et recouru successivement à l'une de ces trois causes, il y eût trouvé toutes les regles, dont il sentoit l'existence et la nécessité, et expliqué parfaitement tous les exemples qui lui ont résisté. Il semble que ce peu de mots suffit, après tout ce qui a été dit ci-devant sur cette matiere.

SECONDE SECTION.

De l'Arrangement naturel des mots par rapport à l'oreille.

L'OREILLE a trois points à juger dans l'élocution oratoire : 1.° Les sons qu'on lui présente comme une suite, ou un courant d'impressions qu'elle reçoit. 2.° Les interruptions qu'on met dans cette suite, comme des points de repos, dont elle peut avoir besoin aussi-bien que l'organe de celui qui parle. 3.° L'accord de ces sons, et de ces repos avec l'idée exprimée, et le sujet traité : trois choses que nous désignerons par trois mots qui sont, *la Mélodie*, *le Nombre*, *et l'Harmonie otatoire.*

CHAPITRE I.

Du choix et de la suite des sons, ou de la Mélodie oratoire.

Les anciens Rhéteurs sont entrés sur cette matiere dans les plus petits détails. Ils ont été jusqu'à compter les lettres, les syllabes, mesurer les sons, et calculer le tems qu'ils mettoient à les prononcer. Il falloit bien qu'ils eussent leurs raisons pour en user ainsi, et qu'ils s'imaginassent que ces attentions, portées si loin, pouvoient contribuer à rendre leur éloquence plus parfaite.

Nous, au contraire, nous regardons ces soins comme des petitesses indignes du génie. Persuadés, en général, que le style, pour être bon, doit couler de source, nous croyons que si on le gêne trop par les regles, il perd la plus grande partie de ses graces; comme si ce n'étoient pas ces regles mêmes, quand une fois on a pris l'habitude de les observer, qui contribuent le plus à donner à l'élocution cette aisance, cette liberté que nous y demandons. Ce sont elles qui nous apprennent à concilier les sons, à

les joindre entr'eux d'une maniere intime, qui nous montrent les moyens de soutenir l'attention de l'auditeur, de le soulager, de le séduire ; en un mot, ce sont elles qui ouvrent l'ame à la persuasion, et qui font une grande partie de la différence qu'il y a entre les bons et les médiocres écrivains.

Je sais bien que nos plus célebres orateurs et nos grands poëtes n'ont point connu cette prosodie artificielle, que les Grecs et les Latins avoient dans leurs langues. Mais ce seroit, je crois, mal raisonner, que de conclure de là qu'ils n'en ont nullement observé les loix. Si Balzac, ni Corneille, ni Pelisson, ni Malherbe, ni Fléchier, ni Bourdaloue n'ont pas eu de maîtres pour le nombre et pour l'harmonie, comme les derniers écrivains grecs ou latins, ils en ont au moins, comme Hérodote et Thucidide, comme tous ceux des Anciens qui ont écrit, avant que cette partie de l'art oratoire fût rédigée.

La nature agit dans les hommes excellens. Quand on leur refuse le secours de la doctrine et de l'art, elle les met en état de s'en passer, et les porte elle-même dans une sphere, où, sans avoir

connu les regles, ils en deviennent les modeles. C'est aux observateurs à les tirer de leurs ouvrages; et à les présenter aux autres pour leur servir de lumiere ou d'appui.

Il seroit à souhaiter que plusieurs de nos savans qui ont étudié si profondément ce qui regarde la mélodie et le rythme des langues anciennes, eussent employé une partie de leurs lumieres, et de leurs momens à faire ces mêmes observations sur la nôtre, et qu'ils l'eussent fait sans préjugés (*a*). Ils nous au-

---

(*a*) Isaac Vossius en a fait dans son traité du *Chant des poëmes et des forces du rythme*. Mais son admiration pour les Grecs et les Latins l'a emporté trop loin. Il prétend qu'il n'y a ni chant ni rythme dans les langues modernes, et cela par la raison qu'il n'y a point de pieds réglés. On convient que ces pieds donnoient un grand avantage aux Anciens dans leurs vers lyriques; parce que toutes les strophes ayant les mêmes mesures syllabiques, les tenues de chaque son pouvoient se porter de strophes en strophes sur chaque syllabe avec la même justesse; au lieu que chez nous il se trouve quelquefois une syllabe breve dans une strophe au même endroit où il y en a une longue dans une autre strophe: ce qui trouble le chant de la musique. Cependant il ne faut pas croire que cet inconvénient soit chez nous sans remede. Le goût répare le défaut de la langue, et transporte au jugement de l'oreille, une partie de la tenue des tons sur les syllabes voisines, dont quelqu'une se trouve toujours plus longue que celle qui est trop breve. Au reste cet inconvénient n'a lieu que dans la poésie lyrique distribuée en strophes; car dans l'autre, comme il y a

roient montré combien il y a de choses dans cette matiere, qui nous sont communes avec les Anciens. Car dès que la nature a donné aux Grecs, aux Latins et aux François les mêmes organes de sensibilité et de plaisir; s'il y a dans la langue des Grecs et des Latins quelque agrément fondé dans la nature, cet agrément doit se retrouver dans la nôtre, sinon au même degré, à cause du génie particulier de la langue, et du caractere national de ceux qui la parlent, au moins de la même espece, puisque nous sommes des hommes aussi-bien qu'eux : cela

nécessairement des longues et des breves, c'est au musicien à régler son chant sur les mots : il peut le faire avec autant de justesse que s'il y avoit des pieds fixés : cela n'a pas besoin de preuves. Quant au rythme, en prenant la définition même qu'en donne Vossius, il est certain que nous l'avons aussi-bien que les anciens. Le rythme, dit-il, est un mouvement partagé par espaces symétriques. Or dans notre poésie, nous avons dans le vers héroïque, par exemple, les pieds de deux tems, qui répondent aux metres de l'héroïque des Latins, les hémistiches qui répondent à leurs césures, et les rimes qui tiennent lieu de leurs finales symétriques de quantité. Nous avons donc à-peu-près les mêmes rythmes que les anciens Tout ce qui nous manque est le metre; mais un versificateur qui a l'oreille exercée par la lecture des modeles de l'antiquité, trouve le moyen d'en faire passer l'effet dans ses vers, au moins jusqu'à un certain point. D'ailleurs ce défaut n'empêche pas le rythme; il ne peut nuire qu'à la variété du chant. *Voyez le I. Traité*, page 171.

peut être regardé comme un principe (*a*).

Ainsi quelque peu déliés qu'il plaise à certains auteurs de supposer nos organes, en comparaison de ceux des Grecs et des Latins, ils ne peuvent disconvenir au moins que nos oreilles ne soient sensibles jusqu'à un certain point ; or ce sera ce point qui sera pour nous la mesure et la regle de l'harmonie par rapport à notre langue.

Nous comptons vingt-quatre lettres dans notre alphabet, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i*, *j*, *k*, *l*, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r*, *s*, *t*, *u*, *x*, *y*, *z*, qui peuvent se réduire à vingt-trois, parce que le *k* revient au *c*, devant *a*, *o*, *u* : ou au *q* : et qu'aujourd'hui on se sert rarement du *k*.

De ces vingt-trois lettres les unes expriment un son simple, les autres un son composé ou figuré.

Les premieres s'appellent *voyelles*, parce que ce qu'elles expriment n'est qu'une voix, un son. Elles sont au nombre de cinq, *a*, *e*, *i*, *o*, *u*.

Les autres se nomment *consonnes*, parce qu'elles n'ont de son que par le

---

(a) *Iidem sunt numeri, non modò oratorum, verùm omnium loquentium, denique etiam sonantium omnium, quæ metiri auribus possumus.* Cic. Or. 68.

secours de quelqu'une des voyelles, dont elles figurent en même tems le son. Ainsi *b* figure le son de la voyelle *e*, et reçoit de cette voyelle le son qu'il a : *b* prononcé sans voyelle n'est qu'un mouvement des levres, ce n'est pas un son.

Outre ces cinq voyelles, que quelques grammairiens ont appelées latines, on peut en admettre cinq françoises :

au, comme dans *hauteur :*
eu, comme dans *heureux :*
ou, comme dans *bouton :*
è, très-ouvert, comme dans *exprès :*
e muet, comme dans *juste*.

Ce sont autant de sons vraiment simples, qui ne se décomposent point dans le chant.

On peut y en ajouter encore cinq autres, qui seront autant de voyelles sourdes ou nasales :

an, comme dans *avance :*
en, comme dans *soutien :*
in, comme dans *ingrat* (*a*) *:*
on, comme dans *raison :*
un, comme dans *aucun*.

Elles soutiennent la même épreuve du chant sans se décomposer.

(*a*) Celle-ci ne differe pas de l'*en* en françois.

Dans les voyelles on distingue deux choses : le son et la durée du son.

Le son est plein, ou maigre, plus, ou moins. Plaçant les voyelles dans cet ordre : *a*, *o*, *e*, *u*, *i*, la premiere est la plus pleine, la derniere est la plus maigre. Nous avons dans notre langue des *e* et des *o* de plusieurs sortes, les uns plus développés, les autres moins, par conséquent sonores, les uns plus, les autres moins.

La durée de la voyelle est le tems qu'on met à la prononcer. Ce tems varie dans toutes les langues, c'est-à-dire, que dans toutes les langues il y a des sons qui demandent plus de tems pour être prononcés, et d'autres qui en demandent moins. Les premieres s'appellent *longues*, et les autres *breves*. Cette longueur et cette briéveté ne s'estiment que par comparaison.

Les *consonnes* sont de plusieurs especes. Il y en a de légeres qui se prononcent plus aisément et qui semblent voler, *l*, *m*, *n*, *r*. Les Grecs les appellent *semi-voyelles*.

D'autres sont plus fermes, plus solides, comme *p*, *t*, *q*, *f*, *k*, et *c*, et *g*, devant *a*, *o*, *u*.

D'autres tiennent une sorte de mi-

lieu, et ne sont que ces dernieres adoucies plus ou moins, *b*, *d*, *v*, *j*, et *c*, et *g*, devant *e*, *i*.

L'*s* qui est sifflante a sous elle le *c* doux, et le *z*.

Voilà les élémens communs à toutes les langues ; parce que ce sont ceux de la nature même. Les Chinois disent *a* et *b* aussi-bien que les François. On les a appelés élémens, parce que dans l'analyse on a trouvé que toutes les langues viennent de là, et qu'elles s'y réduisent comme à leurs parties primitives.

La nature ne s'est pas contentée de donner aux hommes les premiers élémens du langage ; elle a voulu encore leur en donner à tous les premieres combinaisons, comme pour les mettre sur la voie et les inviter à faire des mots. Elle leur a donné les diphtongues, qui sont des combinaisons de voyelles seulement ; *ai*, *ei*, *oi*, *ieu*, *ui*, *oue*, etc ; et qui sont à-peu-près les mêmes chez toutes les nations, à quelque modification près, que l'organe y ajoute quelquefois comme un agrément de mode, ou par une certaine influence du caractere particulier, soit de la langue même, soit de la nation qui

la parle. Elle a donné ensuite les syllabes, qui sont des combinaisons des voyelles avec les consonnes. D'abord elle en donna de simples, *ba*, *be*, etc. ensuite de plus composées, *ban*, *bre*, etc.

Voilà jusqu'où viennent les sons élémentaires et les combinaisons primordiales du langage. C'est la masse commune d'où les peuples ont tiré tous leurs mots, qu'ils ont figurés au gré de certaines loix, que l'usage, l'habitude, l'exemple, le besoin, l'art, l'imagination, les occasions, le hasard, ont introduites chez eux. C'est ainsi que de sept notes les musiciens ont composé non-seulement différens airs; mais différentes especes, différens genres de musique.

Avant que de raisonner sur ces principes, il y a encore quelques observations à faire sur les sons et sur la maniere de les combiner.

Par rapport aux sons, il faut observer 1.° Que plus ils approchent de la simplicité des élémens, plus ils sont doux et aisés à prononcer. 2.° Que plus ils sont longs, plus ils sont harmonieux. 3.° Que plus ils sont développés, plus ils sont sonores. Par la raison contraire,

plus ils seront composés, ou brefs, ou serrés, plus ils seront ou durs, ou secs, ou sourds.

Par rapport à la combinaison des sons, il faut remarquer que les voyelles qui se mêlent en s'unissant sont toujours douces: que celles qui ne se mêlent point, font des bâillemens qu'on appelle *hiatus*; que les consonnes qui se choquent sont dures plus ou moins, parce que la configuration qu'elles donnent à la voyelle, devient laborieuse et surchargée.

Ces observations faites sur le nombre des élémens du langage et sur leurs caracteres particuliers, voyons comment il faut les combiner pour en rendre la suite agréable à l'oreille.

La Mélodie dans le discours dépend de la maniere dont les sons simples ou composés sont assortis et liés entr'eux pour former les syllabes, dont les syllabes le sont entr'elles pour former un mot, les mots entr'eux pour former un membre de période; enfin les périodes elles-mêmes pour former ce qu'on appelle le discours. Nous ne parlons ici que de la suite des sons considérés comme sons.

Il y a dans cette partie deux défauts à éviter: les hiatus ou bâillemens, qui se

font

font quand deux voyelles se trouvent vis-à-vis l'une de l'autre et se tranchent durement, comme dans cette phrase : *il a été un temps :* ensuite les rencontres et les chocs des consonnes, parce que, n'ayant point de son par elles-mêmes, elles tourmentent l'organe et écrasent la voyelle, comme dans le mot *sphinx*, *stirps*.

La perfection en ce genre est, comme en morale, dans le milieu. Il faut que les consonnes et les voyelles soient tellement mêlées et assorties, qu'elles se donnent par retour les unes aux autres la consistance et la douceur : que les consonnent appuient, soutiennent les voyelles, et que les voyelles à leur tour lient et polissent les consonnes.

Ces loix faites pour l'union des lettres dans les syllabes et des syllabes dans un mot, se sont portées sur les mots combinés et assortis entr'eux dans une même phrase. La consonne finale se marie volontiers avec la voyelle initiale du mot suivant, et de même la voyelle finale aime à se reposer et à s'appuyer sur la consonne initiale : d'où résulte une chaîne agréable de sons que rien n'arrête, ni ne trouble, ni ne rompt.

La langue françoise a en ce point

quelque avantage sur la latine. Celle-ci ayant la plupart de ses finales en consonnes, comme il est aisé de s'en assurer en parcourant les déclinaisons des noms, et les conjugaisons des verbes, trouvent presque à chaque instant des consonnes qui se choquent entre les mots.

La nôtre au contraire faisant, comme la grecque, presque toutes ses terminaisons sur des voyelles, trouve, quand elle le veut, les moyens d'éviter cet inconvénient. Elle a ses *e* muets qui se trouvent à la fin d'un grand nombre de ses mots, et qui sortent, ou qui rentrent selon le besoin du mot qui suit: c'est-à-dire, qui s'unit à la consonne initiale pour être le lien des deux mots, ou qui se perd et se plonge dans la voyelle initiale pour éviter l'hiatus. Il y en a plusieurs exemples dans chacune de nos lignes. La prononciation de cet *e* étant très-légere, elle produit une liaison fine et subtile, dont l'agrément fait un des mérites de notre langue. Nous n'avons presque point de consonnes finales. La lettre *n* devient nazale ou voyelle devant une consonne; et devant une voyelle elle reprend quelquefois son articulation palatiale. Les lettres *l*, *x*, *z*, *c*, ne se prononcent point du tout quand l'initiale

suivante est consonne : le *b*, le *t*, le *d*, l'*f*, le *k*, l'*m*, le *p*, le *q*, ne se trouvent pas communément à la fin de nos mots, et quand ils s'y trouvent, le caractere et le génie aisé de la langue empêche presque toujours qu'on ne les prononce, à moins qu'il n'y ait après une voyelle; de sorte que nous voyons assez rarement consonne contre consonne, et que la voyelle se trouve presque toujours où l'oreille la demande.

Cette attention que les oreilles françoises ont pour la liaison des mots entr'eux, à plus forte raison l'ont-elles pour la combinaison des lettres et des syllabes dans les mots. Nous ne souffrons qu'avec peine ces mots étrangers, hérissés de consonnes. Despréaux en fait des monstres aux yeux des Muses françoises. Nous rejetons de même ces mots fastidieux, où les sons semblent noyés, comme dans cette exemple, *et y ayant des citoyens*. Ils nous chatouillent l'oreille d'une maniere douceâtre et qui nous paroît fade. Enfin notre langue veut des mots, où il y ait de la fermeté et en même-temps de la douceur; qui coulent librement, légérement, qui soient polis sans être mous, et soutenus sans être durs, ni hérissés: et peut-être que dans

cette partie elle est la plus parfaite de toutes celles qui existent.

Il faut bien qu'elle ait quelque charme, quelque attrait secret qui lui donne cet ascendant qu'elle a pris aujourd'hui dans toute l'Europe. Elle est répandue chez tous nos voisins. La Grecque et la Latine ont pu à peine s'établir dans les conquêtes des Alexandres et des Césars. Il a fallu plusieurs siecles pour domter sur ce point les esprits des vaincus. La nôtre sembleroit préluder à nos victoires, si nos rois vouloient être conquérans. Malgré la jalousie de nos voisins, malgré la haine que quelques-uns d'eux nous portent, notre langue semble nous les réconcilier. La peine qu'ils se donnent, jointe aux dépenses qu'ils font, pour se mettre en état de l'entendre, prouve assez qu'ils la regardent comme une partie considérable de l'humanité.

Ce n'est pas qu'elle ne sache aussi, quand il le faut, affermir ses sons, de même que la Grecque et la Latine. Quoi de plus ferme que Malherbe, Corneille, Rousseau, Despréaux, Bourdaloue, Bossuet? Elle fait, quand elle le veut, choquer entr'elles les voyelles et les consonnes; à la maniere de Thucydide et de Pindare : *Il se leva, et commanda*

ux vents et à la mer, et il se fit un grand alme. Elle sait aussi descendre aux sujets es plus doux, les plus simples ; La Fonaine, Quinault, Madame Deshoulieres, Segrais, en sont des preuves. Elle emplit la trompette guerriere, et anime e flageolet des Bergers avec le même uccès.

CHAPITRE II.

Du nombre oratoire.

Différentes acceptions du mot Nombre.

LE Nombre est ainsi nommé, parce qu'il ne peut être que de plusieurs. L'unité ne fait pas nombre dans l'Arithmétique : un seul temps ne fait pas mesure dans la Musique ; une seule ligne dans la Géométrie ne fait ni symétrie, ni proportion : de même dans le discours une seule syllabe, un seul mot, un seul membre de période, considéré comme seul, ne peut produire ce qu'on appelle *Nombre*. Le nombre ne peut être qu'entre des parties qui sont plusieurs, et qui ont entr'elles quelque rapport sensible d'égalité ou d'inégalité, de conformité ou de différence.

Pour marcher avec ordre dans cette matiere, nous commencerons par distinguer les différentes acceptions du mot *Nombre ;* ensuite nous verrons quel usage on en peut faire, et quels effets il produit dans le discours.

Le nombre est quelquefois pris pour un espace, quel qu'il soit, ayant un rap-

port facile à saisir avec un autre espace : *Distinctio, et æqualium et sæpè inæqualium intervallorum percussio numerum conficit*. C'est le rythme des Anciens.

Quelquefois on donne ce nom à ce que les Grecs ont appelé *metre* et les Latins *pieds*, et que nous pouvons appeler *mesures*, quoique moins proprement. Tous les Auteurs anciens l'emploient souvent dans ce second sens.

D'autres fois il se prend pour la maniere dont une phrase se termine : c'est en ce sens qu'on dit que la *Chute* d'une période est nombreuse.

Enfin il signifie ce que les Musiciens appellent *Mouvement* : ce qui fait que le chant ou la prononciation, se hâte ou se presse plus ou moins ; mais c'est plutôt l'effet des nombres que le Nombre même.

Du nombre considéré comme rythme ou espace.

Tout discours est un ruisseau qui coule : c'est l'emblême sous lequel les Anciens l'on peint : *flumen orationis*. Mais comme l'organe qui produit le discours a besoin de repos pour reprendre son ressort, il s'ensuit que ce ruisseau ne peut couler continuement et sans quel-

que interruption. Or ce sont ces interruptions qui ont d'abord donné naissance aux nombres ou espaces terminés.

Aristote nous a donné du nombre une définition très-philosophique ; et il est le seul qui l'ait donnée ainsi. « Tout dis» cours, dit-il (a), pour n'être point » désagréable et inintelligible, doit être » terminé. Or rien ne se termine que par » le nombre arithmétique, ἀρίθμῳ : et » c'est de ce nombre arithmétique que » résulte le nombre musical du discours » ῥύθμος ». Aristote veut dire que dans le discours vraiment nombreux ou rythmique, les syllabes doivent être comptées et senties dans la prononciation, comme les unités le sont dans la numération arithmétique, et qu'à la fin de la période, elles doivent être réunies en somme dans le nombre musical, comme les unités le sont à la fin de la numération dans le nombre arithmétique : de maniere que l'oreille sente la progression et le total des syllabes, comme l'esprit sent la progression et le total des unités : c'est pour cela que le rythme a été appelé *Nombre* par les Latins : cela s'expliquera dans un moment par les exemples.

(a) Rhet. III. 8.

Cicéron a la même doctrine qu'Aristote : « Il n'est point, nous dit-il, de
» Nombre sans espace terminé : *Nume-*
» *rus in continuatione nullus est.* Le Nom-
» bre dans le discours est une étendue
» coupée en portions, tantôt égales,
» souvent inégales, et marquées dans la
» prononciation, par des pulsations plus
» ou moins sensibles : *Distinctio et æquo-*
» *rum et sæpè variorum intervallorum*
» *percussio numerum conficit.* On en voit
» l'exemple dans la goutte d'eau qui
» tombe du toit d'espace en espace :
» *quem in cadentibus guttis, quòd inter-*
» *vallis distinguntur, notare possumus.*
» On voit l'exemple du contraire dans
» le murmure du ruisseau qui coule con-
» tinuement et sans interruption : *in*
» *amni præcipitante non possumus.* »
Voilà, ce semble, la nature du nombre ou rythme, marquée avec la plus grande précision : c'est une durée ou une suite d'instans, coupée par portions symétriques, c'est-à-dire, ou égales, ou également inégales. Venons à son origine.

Nous avons dit que c'étoit le besoin de respirer qui avoit introduit les espaces dans le discours : mais ce n'est pas la seule cause. Toutes les facultés qui concourent à former le discours, concou-

rent de même à exiger les nombres. L'oreille a en elle-même une sorte de mesure ou de portée naturelle, qu'elle ne passe qu'avec peine. L'esprit ne fait éclore ses idées et ses jugemens que les uns après les autres : c'est une marche, où les pas se succedent distinctement (a). Peut-être même que la coupe des objets y porte encore un nouveau principe de division : car après tout, les objets sont dans le discours, comme ils sont dans un tableau, et ils sont dans un tableau, comme dans la nature : Or dans la nature, il n'en est pas un qui n'ait son trait qui le sépare des autres objets, même de ceux qui le touchent. Ainsi, quatre sortes de repos : pour la respiration, pour l'esprit, pour les objets, pour l'oreille.

On peut remarquer les trois premieres especes dans cette période de Fléchier : *Cette jeune plante, ainsi arrosée des eaux du ciel, ne fut pas long-temps sans porter du fruit.* Cette période ne forme qu'un sens et peut se prononcer sans s'arrêter : cependant il y a un repos.

(a) *Sensus omnis habet suum finem, possidetque naturale intervallum, quo à sequentis initio dividitur.* Quint. p. 4. 2.

de l'objet après *plante*, l'objet est nettement terminé; l'imagination peut se présenter une plante sans peine et sans effort. Il y a un autre repos après *ciel* : *cette jeune plante, ainsi arrosée des eaux du ciel*; c'est une nouvelle forme ajoutée à l'objet, et qui fait comme un objet nouveau.

Ces deux repos sont aussi des repos de l'esprit, parce que ce sont deux coups de pinceau qui se sont faits l'un après l'autre.

Il y a de plus après le second, c'est-à-dire, après *ciel*, un repos offert à la respiration; parce que si on ne peut pas prononcer commodément la période entiere sans se reposer vers le milieu, il n'y a pas d'endroit plus commode pour respirer que celui où l'esprit s'arrête un instant, et où l'objet présente une idée complette.

Enfin il y a le repos final après *fruit*, et ce repos comprend toutes les autres especes : l'objet est complétement rendu; l'esprit a achevé son opération, l'oreille est arrivée au terme de la progression musicale et la phrase, et les poumons se dilatent en liberté pour reprendre leur ressort.

Les repos de l'oreille ne sont marqués bien sensiblement que par la symétrie des sons (que nous appelons *rimes* dans

nos vers, et par lesquelles nous remplaçons la symétrie des mètres qui terminoient les vers chez les Grecs et les Latins) ou par la fixation symétrique des espaces : par exemple, dans ces deux vers :

> Je chante les combats, et ce prélat terri*ble*,
> Qui par ses longs travaux et sa force invinci*ble*.

Les repos de l'oreille sont marqués par la symétrie des rimes et par l'égalité des espaces ; puisque chacun de ces vers a douze syllabes frappées, et que les deux finales sont les mêmes. Mais outre ces repos aux rimes, il y a encore des repos aux hémistiches, qui sont symétriques entr'eux et avec les finales, quoique moins sensiblement ; ce qui donne quatre repos à l'oreille, en vingt-quatre syllabes. On le verra mieux encore dans ces deux vers :

> Fortune dont la main couro*nne*
> Les forfaits les plus in*ouis*.

Il n'y a ici de repos que pour l'oreille, et ce repos n'est marqué que par la symétrie des espaces. Qu'on ajoute les deux vers suivans, les repos seront marqués

par la symétrie des espaces et par celle des rimes entrelacées :

Du faux éclat qui t'environne
Serons-nous toujours éblouis ?

Voilà, ce me semble, les repos de l'oreille bien marqués, indépendamment de ceux des objets, de ceux de l'esprit, et de ceux de la respiration.

Les repos de la respiration ; et ceux des objets sont ordinairement désignés dans l'écriture par la ponctuation. Ceux de l'esprit et de l'oreille ne sont marqués dans l'écriture, que quand ils tombent avec ceux de la respiration des objets ; ils ne le sont jamais dans la prononciation que par des inflexions de voix, ou des interruptions presque insensibles, que le goût seul et la précision naturelle de celui qui parle lui prescrivent : c'est pour cela qu'il y a si peu de gens qui sachent lire de maniere à se faire écouter avec plaisir. Revenons à l'origine du Nombre.

C'est la Nature en qui tout n'est que mouvement et repos, qui nous a conduits aux nombres par le besoin même et par la nécessité : *naturâ ad numeros ducimur*. Tout se fait chez elle par mesure, tout y marche en cadence. Les sages l'on dit, et leur expression est plus lit-

térale encore que figurée. Nous le voyons sans sortir de nous-mêmes. Tous nos membres ont une étendue rythmique ou proportionnelle ; nos pas sont égaux entr'eux ; notre respiration se fait à temps égaux ; nos arteres ont des pulsations égales ; le marteau du forgeron tombe en cadence ; le tisserand lance sa navette et frappe sa toile en mesure ; il n'est pas jusqu'au moissonneur qui ne promene sa faulx avec nombre. Il n'est point de travaux mécaniques qui ne soient facilités que par les allées, les retours, et les repos symétriques. Le nombre soutient les force et les ranime.

Les nombres étant si sensiblement marqués dans toute la nature et si fortement imprimés dans nous-mêmes, il n'étoit pas possible que l'oreille, qui semble être en nous le principal tribunal des proportions et de l'harmonie, ne soumît pas au rythme les arts qui dépendent d'elle. Aussi la Musique, où elle regne le plus souverainement, a-t-elle été entiérement soumise à la mesure : il n'est point de músique sans cela : τὸ πᾶν παρὰ μουσικοῖς ὁ ῥυθμός.

Il étoit moins possible encore que l'esprit qui dicte des loix, même à l'oreille, n'adoptât pas le même usage, pour l'as-

sortiment et la composition de ses idées. Ainsi tout a concouru, le goût, l'oreille, l'esprit, le besoin de respirer, la nature des objets, à porter dans le Discours, la pratique des espaces ou des nombres. L'art n'a fait qu'ajouter à la nature le choix, la précision, la variété, *quasi quandam palæstram.*

Mais pour mieux connoître le Nombre, analysons-le jusques dans ses premiers élémens.

Nous avons comparé dans le premier volume (a) l'étendue avec la durée. Nous avons dit que l'étendue se mesuroit par la toise, le pied, le pouce, la ligne, le point, ou l'atome en étendue, qui est l'élément commun de toutes ces mesures; que la durée se mesuroit par l'heure, la minute, la seconde, l'instant, ou le temps, atome en durée, qui est aussi leur élément: de sorte que le temps ou instant est à la durée ce que le point est à l'étendue. Qu'on me permette d'insister sur cette comparaison, qui peut répandre beaucoup de jour sur cette matiere.

De même qu'il faut au moins deux

(a) Pag. 163.

points contigus pour faire une ligne ; il faut aussi au moins deux instans ou temps, pour faire la plus petite mesure en fait de durée. Ces deux temps se marquent ordinairement par le levé et le frappé du pied ἄρσις καὶ θέσις, ou par le prononcé d'*un*, *deux*.

De même que les grandes mesures dans l'étendue, sont composées de petites, de même dans la durée, les petites mesures entrent aussi dans la composition des grandes ; elles sont toutes contenantes et contenues, sous divers aspects ; et toutes portent le nom de mesure.

De même enfin qu'en fait d'étendue on peut faire figurer les mesures grandes et les petites les unes avec les autres, ou entr'elles seulement, et en faire des compartimens symétriques de toute espece, pour plaire aux yeux ; on peut aussi, en fait de durée, sur-tout lorsque les mesures sont attachées à des sons, faire figurer les petites mesures avec les grandes, ou les unes et les autres entr'elles pour faire plaisir à l'oreille. Faisons l'application de cette analyse à un exemple.

Celui que je choisis se présente à tout

le monde, c'est le commencement d'une prose qui se chante dans nos Eglises.

Lauda Sion Salvatorem,
Lauda ducem et pastorem
In hymnis et canticis.

Il y a dans ce tercet trois espaces terminés : le premier par la derniere syllabe de *Salvatorem*, le second par celle de *pastorem*, le troisieme par celle de *canticis*. Par conséquent ce sont trois rythmes ou mesures. Les deux premiers sont parfaitement égaux : il y a huit syllabes dans l'un et dans l'autre. Le troisieme est catalectique, parce qu'il n'a que sept syllabes ; mais l'espace n'y est pas moins complet, parce que le repos final étant beaucoup plus long que ceux qui le précedent, le silence qui le suit, et qui fait une pause, remplit le vuide que paroît laisser le défaut d'une syllabe.

Si l'on considere ces trois rythmes ensemble comme ne faisant qu'un seul grand rythme qu'on peut comparer avec le tercet suivant, les rythmes ne seront à l'égard du tercet entier que de petits rythmes composans. Si on les considere relativement aux parties ou rythmes dont ils sont composés eux-mêmes, ils seront de grands rythmes ; étant chacun com-

posés ou de deux rythmes de quatre syllabes, ou de quatre de deux, selon qu'il plaît à celui qui chante, ou qui prononce, de marquer les divisions. Ainsi *Lauda* | *Sion* | *salva* | *torem*, peut former quatre petits rythmes de deux syllabes chacun; ou deux de quatre en s'arrêtant à *Sion*, ou un seul de huit, en le prononcant tout entier sans s'arrêter qu'à la fin. *Lauda ducem et pastorem*, en forme encore autant, et avec les mêmes compartimens. *In hymnis et canticis*, en forme un troisieme qui differe des deux autres, non par la durée, parce qu'il y a le même nombre de temps, mais par la suppression d'une syllabe, qui fait une pulsation de moins, et avertit par cette suppression, de la pause qui doit en tenir lieu.

Appliquons à cet exemple la définition donnée par Aristote. Le nombre oratoire de ce tercet consiste dans la progression du nombre arithmétique de deux en deux jusqu'à huit : un deux, trois quatre, cinq six, sept huit. La pulsation des deux syllabes accouplées dans chaque mesure, où elle a le même effet que le levé et le frappé du pied, n'y est autre chose qu'une numération d'unités accouplées par deux jusqu'à huit. Il est

indifférent pour le rythme qu'on dise, *un deux*, | *trois quatre*, | *cinq six*, | *sept huit*, ou *Lauda, Sion: salva, torem*. Il y a dans l'un et dans l'autre numération et somme : numération, par la progression jusqu'à huit : somme, parce que le nombre huit embrasse la progression jusqu'à huit. Par ce moyen la cadence se faisant sentir par la numération des syllabes accouplées deux à deux, dans un même rythme, jusqu'à huit, et de huit en huit dans les tercets, il en résulte une marche pleine et soutenue qui se fait à pas égaux, avec des divisions ou pauses commodes, pour l'oreille, pour l'esprit, pour les objets, pour la respiration : c'est-à-dire, qui exerce suffisamment l'oreille, l'esprit, les poumons, et qui les exerce sans les fatiguer. Cette application peut se faire à tous nos vers françois sans exception, parce qu'ils sont tous dans le cas de l'exemple latin :

Fortune dont la main couronne
Les forfaits les plus inouis, etc.

Il suit de tout ce que nous avons dit jusqu'ici, 1.° qu'un rythme en général, n'est qu'une durée terminée, et aisée à comparer avec une autre durée, semblable ou différente. 2.° que le rythme

le plus petit est au moins une mesure de deux temps, parce qu'un seul temps n'est qu'un élément de mesure et non une mesure. 3.° qu'il y a des rythmes de trois, de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit temps et au-delà. 4.° que les rythmes les plus longs doivent se mesurer par les besoins combinés des poumons, de l'oreille, et par la nature des objets exprimés dans le discours. Voilà la nature et la regle des rythmes, que l'art a su varier de mille manieres et selon les différens caprices du goût. Considérons maintenant ce que les metres ont ajouté aux rythmes.

II.

Du nombre considéré comme metre.

Les premiers poëtes, qui n'employoient que le rythme dans leur versification (a),

---

(a) *Poema nemo dubitaverit imperito quodam initio fusum, et aurium mensurà et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum, mox in eo repertos esse pedes :* Quint. 9. 4. Cicéron avoit pensé de même : *Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed naturà atque sensu, quem dimensa ratio docuit, quid acciderit. Ita natatio naturæ, et animadversio peperit artem. Sed in versibus res est apertior : quanquàm etiam à modis quibusdam, cantu remoto, saluta esse videatur oratio, maximèque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ à Græcis nominantur, quos cùm cantu spoliaveris, nuda penè remànet oratio. Quarum similia sunt quædam etiam apud nostros : velut illa in Thyeste. Quemnam te esse di-*

s'apperçurent par la pratique que dans le chant les syllabes longues ne se concilioient pas toujours avec les sons brefs, ni les syllabes breves avec les sons alongés et soutenus, quelques compensation que pût y mettre une oreille délicate et exercée. Le remede à cet inconvénient étoit de faire correspondre les sons avec les syllabes, en ce qui concerne la quantité prosodique, les sons longs avec les syllabes longues, les brefs avec les breves. Alors il fallut non-seulement compter les syllabes, mais les mesurer, c'est-à-dire, évaluer les temps qu'on mettoit à les prononcer ; ce qui entraîna quatre opérations :

La premiere fut d'estimer en général la valeur d'une syllabe breve, et celle d'une syllabe longue. La breve fut estimée un temps : elle ne pouvoit en avoir moins ; puisque le temps est un instant. La longue fut estimée deux temps : il falloit bien qu'elle en eût un au moins de plus que la breve.

La seconde opération fut d'évaluer en particulier toutes les syllabes de la lan-

---

fam ! qui tarda in senectute : et quæ sequuntur, quæ nisi cùm tibicen accessit, orationi sunt solutæ simillima. 55. Orat. Il ajoute : *At comicorum senarii, propter similitudinem sermonis sic sæpè sunt objecti, ut nonnunquàm vix in his numerus et versus intelligi possit.*

gue, et de les décider breves, ou longues, ou douteuses, afin de pouvoir les employer selon une valeur précise et reconnue telle.

La troisieme opération fut de composer les pieds ou metres simples, qui devoient entrer dans la composition des grands metres qu'on appelle *vers*. Pour cela on considéra d'abord les temps dans les rythmes simples : ils ne pouvoient y être que de deux manieres, en nombre pair, ou en nombre impair, c'est-à-dire, par deux, ou par trois : tout rythme qui a plus de trois temps pouvant se résoudre dans ces deux premiers. Ensuite on y considéra les syllabes, qui ne pouvoient être aussi dans le rythme simple qu'en nombre pair ou en nombre impair, c'est-à-dire, deux pour le rythme de deux temps, et trois pour le rythme de trois temps. Les Anciens jugerent à propos de se borner à ce nombre de syllabes pour les pieds ou metres simples : *Quidquid supra tres syllabas habet, id ex pluribus est pedibus.* C'est Quintilien qui le dit. Mais en combinant les rythmes simples, avec les metres simples, il est arrivé qu'au lieu de deux rythmes il s'en trouvât trois (*a*),

(*a*) Le rythme étant marqué par deux syllabes longues, avant l'évaluation des syllabes, il fallut, après l'évaluation d'une syllabe longue pour deux tems,

et qu'au lieu de deux metres il s'en trouvât huit, parce que le nombre et la qualité des syllabes donnoient lieu à un rythme de quatre temps, et à huit combinaisons des metres simples.

Il y eut le rythme de deux temps, qui ne put porter qu'un seul metre de deux syllabes breves *le pyrrique:* Ce rythme le plus simple de tous, fut le premier reconnu et employé, peut-être même fut-il long-temps le seul, parce que le frappé et levé du rythme à trois temps suppose plus de réflexion et d'étude.

Le rythme de trois temps, porta trois sortes de metres; *l'iambe* d'une syllabe breve et d'une longue, *le trochée* d'une longue et d'une breve, *le tribraque* de trois breves.

Le rythme de quatre temps, porta le *spondée* de deux syllabes longues, le *dactyle* d'une longue et deux breves, *l'anapeste* de deux breves et une longue, enfin *l'amphibraque* d'une longue entre deux breves.

Toutes ces petites mesures taillées ainsi et figurées chacune à leur maniere, comme des matériaux, pour entrer dans la bâtisse du vers, furent nommés indifféremment par les versificateurs anciens, *rythmes, nombres, espaces, metres, pieds.* On en voit la raison. Elles furent nom-

---

que les deux syllabes longués eussent un rythme de quatre tems.

mées *rythmes*, *nombres*, *espaces terminés*, parce qu'elles contenoient une durée fixe, marquée par la pulsation de deux ou de trois syllabes, comme par le levé et le frappé du pied. Elles furent nommées *metres*, parce que la quantité prosodique des syllabes y étoit mesurée et déterminée. Elles furent nommées *pieds*, parce que le vers sembloit courir ou danser sur ces metres ou rythmes, comme les animaux dansent sur leurs pieds. Mais il faut observer que les noms *de rythme*, *de nombre*, et *de metre* se donnant indifféremment aux grands espaces composés de petits, et aux petits qui entrent dans la composition des grands, le nom de pied ne se donna jamais qu'aux metres simples et tout au plus aux doubles, faisans partie d'un vers, et que celui de vers, ne se donna jamais au pied, ni à aucune partie qui ne fût pas un vers complet (*a*).

(*a*) Souvenez-vous bien, dit S. Augustin, *Lib.* 2. *de Musica ; que tout metre est rythme, et que tout rythme n'est pas metre ;* parce que rythme est le genre, metre l'espece : *Que tout vers est metre, et que tout metre n'est pas vers*, parce que le vers est toujours un tout, et que le metre est quelquefois tout, quelquefois partie : *Enfin que tout vers est rythme et metre ;* (il entend tout vers grec ou latin) parce que tout vers est une entendue fixe, coupée en portions symétriques, ce qui fait le rythme ; et rempli de pieds ou de syllabes évaluées, chez les Latins, ce qui fait le metre.

La

La quatrieme opération qui restoit aux versificateurs, après avoir déterminé et composé les metres simples, étoit de fixer l'étendue des vers, de déterminer les sortes de pieds dont les vers seroient remplis, et enfin la maniere dont ils seroient terminés. Les inventeurs se donnerent d'abord libre carriere sur ces trois points, ils firent des essais, ils risquerent des combinaisons de toute espece ; mais il n'en resta que celles qui furent constamment approuvées par l'oreille, et consacrées par l'imitation et par l'usage. C'est de-là que nous sont venus l'hexametre, le pentametre, l'iambique et ses especes, les lyriques, etc.

Ainsi l'hexametre, par exemple, fut décidé de vingt-quatre temps : c'est son étendue fixe. Il fut rempli de deux sortes de pieds, du spondée et du dactyle seulement ; ce qui lui donna depuis treize syllabes jusqu'à dix-sept, sans rien changer à son rythme ; parce que ce sont toujours les mêmes mesures, le même nombre de tems. Il fut terminé par un dactyle et un spondée, qui par un retour constant et uniforme au même point de l'espace parcouru par l'oreille, avertit que le vers va être accompli, et qu'il

l'est. Il en fut de même des autres vers, chacun selon son espece.

Ainsi tout versificateur grec ou latin eut devant lui une étendue donnée, partagée en mesures aussi données, et à remplir par des pieds ou metres donnés. L'étendue donnée fit la ligne simple commune à la prose et à la poésié. Les mesures données firent le vers rythmique. Les metres donnés firent le vers métrique. D'où il suit qu'il peut y avoir deux sortes de vers proprement dits, le rythmique, qui est une suite cadencée de syllabes comptées plutôt qu'évaluées ; tels sont nos vers françois : et le vers métrique, qui est une suite cadencée de syllabes évaluées plutôt que comptées, et quelquefois l'un et l'autre ; c'est la versification des Grecs et des Latins. L'un est comme l'autre une étendue, un espace fixé, rempli, terminé ; mais ils le sont chacun selon des loix particulieres, qui leur donnent l'un sur l'autre des avantages et des désavantages réciproques, dont nous avons dit un mot dans le I. Vol. (*a*).

(*a*) Page 172.

III.

Du nombre pris pour chute ou cadence finale.

Le nombre considéré comme chute, ou cadence finale, consiste dans les quatre ou cinq dernieres syllabes du rythme ou de l'espace que parcourt le vers ou la période, c'est-à-dire, dans les syllabes qui précedent le repos final. Comme les sons de ces syllabes sont les derniers qui frappent l'oreille, et que celle-ci se repose pour ainsi dire sur eux, *ibi sedes orationis*; l'art dirigé par la nature même, a voulu que ces sons fussent choisis avec plus de soins que les autres, afin que le repos de l'oreille fût plus agréable. C'est pour cela que dans la poésie, il n'y a point d'espece de vers qui n'ait pour finale le pied ou le metre dominant dans l'espece; c'est le spondée dans le vers hexametre, l'iambe dans l'iambique. Il y a le même art pour la prose: Il n'y a pas un genre d'oraison ou de style, qui n'ait ses chutes propres et caractéristiques, qui lui donnent de l'élévation plus ou moins; il n'y a pas une période, pas un membre de période,

qui n'ait également la sienne, selon son caractere.

I V.

Du nombre considéré comme mouvement.

Enfin le mot nombre se prend quelquefois pour le mouvement. On peut se faire une idée juste de ce mouvement, par celui du chant musical, qui est tantôt plus lent, et tantôt plus vîte, selon la lenteur ou la vîtesse avec laquelle on frappe le rythme, selon le plus ou le moins qu'il y a de breves ou de longues, selon que les espaces sont étendus plus ou moins.

Il étoit nécessaire d'expliquer ces quatre significations du mot Nombre, avant que d'en montrer l'usage et l'effet dans l'Oraison : ce que nous allons faire dans les Chapitres qui suivent.

CHAPITRE III.

De l'usage des nombres, considérés comme espaces.

LE premier langage des hommes fut celui de la prose. On se contenta d'abord du service qu'elle rendoit en établissant le commerce réciproque des sentimens et des pensées. Lorsqu'elle fut assez affermie dans ses principes, et assez riche en mots et en tours pour recevoir des graces, on observa que, parmi les différens orateurs, il y en avoit qui, sans dire de meilleures choses, étoient plus intelligibles, plus touchans, et par conséquent plus persuasifs que les autres. L'analyse faite, on trouva qu'une partie de leur secret étoit dans la déclamation, dans la mélodie, dans l'harmonie, et dans la distribution des espaces et des repos, faite de maniere que l'auditeur écoutât sans fatigue et sans ennui.

Ce fut un certain Trasymaque qui le premier en fit un point d'observation,

Le sophiste Gorgias en montra la pratique dans les phrases antithétiques, dans les désinences semblables, dans les espaces symétriques. Mais il le fit avec tant d'affectation et tant d'éclat, qu'Isocrate qui vint après lui, tout amateur qu'il étoit de la symétrie, fut obligé d'en modérer l'usage (*a*).

On calculoit depuis 400 ans les nombres oratoires chez les Grecs, qu'on ne s'en doutoit pas encore chez les Romains. Et lorsqu'ils furent connus chez ces derniers, il se trouva des critiques qui en blâmerent l'usage. Cicéron les réfute. Ce qu'il dit pourra s'appliquer à ceux de nos lecteurs qui révoqueront en doute l'art et l'effet des nombres dans l'oraison. Il cite Isocrate, Théodecte, Aristote, Théophraste, qui ont étudié, enseigné, pratiqué cet art. Aujourd'hui l'autorité de Cicéron nous suffit (*b*).

Les espaces sont nécessairement dans toute espece de discours, par l'institution même de la nature, nous l'avons dit : mais comme tout ce qui est naturel est susceptible d'être perfectionné

(*a*) Cic. Or. 52.

(*b*) Or. 51.

par l'art ; l'art a pu ajouter aux espaces naturels, le choix, la précision, la variété. Il l'a fait dans la Musique. De la Musique il l'a porté dans la Poésie ; enfin de la poésie il l'a porté dans la Prose soutenue.

Dans la Poésie, le premier vers, ou la premiere strophe, sert de regle à tout ce qui suit, mais c'est une regle invariable, inflexible. Tous les vers de Virgile, tous ceux d'Homere sont de vingt-quatre tems, ni plus ni moins. Si dans la poésie lyrique il se fait un assortiment de diverses especes de vers, le premier assortiment sert de regle à ceux qui le suivent.

Il n'en est pas de même dans la Prose : Elle emploie les espaces comme la Poésie ; elle emploie les mêmes qu'elle ; mais elle les entremêle, les grands avec les petits, pour les déguiser et les varier ; elle les place sans ordre et sans regle trop apparente, ne laissant quelquefois que des empreintes légeres pour les marquer dans la prononciation, *impressiones quasdam :* des vestiges à peine sensibles dans la progression des idées, *gradus occulti :* C'est Quintilien qui les appelle ainsi.

Il en donne un exemple, qui fait sen-

tir sa pensée. Il trouve quatre repos ou espaces marqués par le rythme dans cette période : *Animadverti, judices, omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes.* Il marque le premier repos après *judices ;* le second après *orationem ;* le troisieme après *duas ;* le quatrieme après *partes : tamen et duo prima verba, et tria proxima, et deinceps duo rursùs, ac tria suos quasi numeros habent spiritum sustinentes.* Ces nombres ou espaces sont si naturels, qu'on les retrouvera dans la traduction. « J'ai observé, » Messieurs, que tout le plaidoyer de » mon adversaire, pouvoit se réduire à » deux points. »

Il y a des cas où ces espaces sont marqués beaucoup plus sensiblement, comme dans l'amplification : *Sed hanc eloquentiam, quæ cursu magno, sonituque ferretur, quam suspicerent omnes, quam admirarentur, quam se assequi posse diffiderent* (*a*). Ils le sont encore plus dans l'antithese par le contraste des idées : *numerum efficit ipsa concinitas.* En voici un exemple que Cicéron cite lui-même : *Conferte hanc pacem, cum illo bello ; hu-*

(*a*) Orat.

jus prætoris adventum cum illius Imperatoris victoria; hujus cohortem impuram, cum illius exercitu invicto, etc. Voilà des nombres qui ne consistent que dans la symétrie des espaces : *Ergo et hi numeri sint cogniti.*

Ces trois exemples sont plus que suffisans pour faire connoître les espaces dans lesquels la prose se renferme. Ils sont tous marqués par la coupe des objets, par celle des idées, et par la respiration : et si l'oreille y entre pour sa part, comme cela est juste, c'est en se réunissant aux mêmes points que l'esprit et la respiration selon la nature des objets.

Il n'en est pas tout-à-fait de même dans la Poésie : l'oreille y a des droits à part. Elle ajoute aux espaces naturels dans lesquels elle se renferme, aussi-bien que la prose, une nouvelle enveloppe toute artificielle, qui resserre son langage, dans un rythme purement musical, et indépendant du sens des mots. Par exemple, si on lit des vers comme une oraison : *Nam quid dissimulo? aut quæ me ad majora reservo? Nùm fletu ingemuit nostro? Nùm lumina flexit? Nùm lacrymas victus dedit? aut miseratus amantem est? Quæ quibus ante-*

feram? on y trouvera tous les espaces qu'on a vus dans les exemples en prose que nous avons cités il y a un moment. Mais ces mêmes espaces sont encore enchâssés dans d'autres espaces prescrits par l'oreille seule indépendamment du sens; ce sont les espaces du vers, espaces tous symétriques par leur égalité, et partageant aussi tout le discours de Didon en portions égales pour l'oreille, quoiqu'il soit partagé en portions inégales pour le sens et pour la respiration.

De cette observation il suit que les espaces exigés par l'esprit, par les objets, par la respiration, par l'oreille, sont absolument les mêmes dans la Prose et dans la Poésie; c'est une loi de la nature; mais qu'à cette loi, l'art en ajoute une autre, dans la Poésie: c'est que tous ces espaces, conservés tels qu'ils sont, soient encore enchâssés dans telle ou telle mesure fixe, que l'oreille a déterminée, et que le Poëte suit de vers en vers, sans s'en écarter jamais, soit que cette mesure concoure avec le sens, ou qu'elle n'y concoure pas. Ainsi l'oreille seule, porte dans la Poésie deux mesures, l'une naturelle qui concourt avec le sens; l'autre artificielle, qui fait abstraction du sens, et qui n'observe que

le rythme musical. La premiere n'a d'autre regle que le sentiment de l'instinct l'autre a une regle technique, une sorte de patron ou de modele, qui réduit tous les espaces à une mesure uniforme.

Ainsi la différence du vers à la prose quant aux espaces, consiste en ce que les vers sont des mesures fixées en rigueur et remplies de mots, choisis selon certaines regles établies part l'art; et que la prose ne connoît de mesures que celles du goût et de l'instinct. Mais comme c'est l'étude du goût et de l'instinct qui a produit l'art; il s'ensuit que les espaces du vers doivent être fondés sur les mêmes principes que ceux de la prose. Et réciproquement comme les espaces choisis pour les vers sont les plus beaux et les plus agréables de tous les espaces, il s'ensuit encore, que les espaces de la prose ne peuvent que gagner, s'ils se ressentent de l'art.

Ces mêmes observations peuvent s'appliquer à l'éloquence françoise. Nous avons des vers de douze syllabes, de dix, de huit, de sept, de six, de deux, Si on juge avec discernement d'une période nombreuse, on verra que la partie du nombre qui consiste dans les espaces, sera à-peu-près conforme aux es-

paces de notre versification. J'en présenterai ici un exemple de M. Fléchier (*a*), en avertissant le lecteur de prononcer les mots comme on les prononce dans la prose, c'est-à-dire, sans en faire sortir les syllabes muettes : il trouvera alors par-tout les espaces qui plaisent dans nos vers :

1. *Je me trouble, Messieurs,*
2. *Turenne meurt :*
3. *tout se confond :*
4. *la fortune chancelle :*
5. *la victoire se lasse :*
6. *la paix s'éloigne :*
7. *les bonnes intentions des alliés se ralentissent :*
8. *le courage des troupes*
9. *est abattu par la douleur*
10. *et ranimé par la vengeance :*
11. *tout le camp demeure immobile :*
12. *les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite,*
13. *et non aux blessures qu'ils ont reçues :*
14. *Les peres mourans*
15. *envoient leurs fils pleurer*
16. *sur leur général mort.*

(*a*) Voyez aussi le 4. Vol. I. Part. Sect. 2. Ch. IX.

17. *L'armée en deuil est occupée*
18. *à lui rendre les devoirs funebres,*
19. *et la renommée qui se plaît*
20. *à répandre dans l'Uunivers*
21. *les accidens extraordinaires,*
22. *va remplir toute l'Europe*
23. *du récit glorieux de la vie de ce prince*
24. *et du triste regret de sa mort.*

Voilà vingt-quatre repos ou demi-repos qui sont vers. Il n'y en a point qui passent douze syllabes. Les six premiers sont moins longs que nos plus petits vers reguliers; mais la regle qui n'admet point de vers au-dessous de six syllabes est purement arbitraire, et ne fait loi que dans la poésie soutenue et rigoureuse. Pour le septieme, si on compte les tems comme on prononce,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Les bonnes | inten- | tions des | alliés se ra-
11 12
lentissent.

il ne lui manque que le repos de l'hémistiche. Il en est de même dans celui-ci, qui sera de dix syllabes, si on ne scande point le vers; et de douze, s'il est scandé : *Les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite.*

Tous les autres sont de véritables vers, si on les mesure de cette sorte ; car le vers, au moins chez nous, n'est autre chose qu'une espace fixé, et rempli de syllabes dont on compte les pulsations, sans en évaluer les tems.

Parmi les espaces que nous venons de présenter, il y en a pour la respiration ; d'autres pour les repos de l'esprit. Ils sont sensibles, on ne les contestera point. Mais ceux de l'oreille ne sont pas si manifestes ; par exemple ceux-ci :

Les peres mourans
envoient leurs fils pleurer
sur leur général mort.

Cependant ils le sont autant que dans ces vers de Madame Deshoulieres :

Assise au bord de la Seine
Sur le penchant d'un côteau,
La bergere Célimene
Laisse paître son troupeau.

La rime, dira-t-on, marque ici les repos. Il est vrai qu'elle les marque plus sensiblement ; mais ils ne laissent pas d'être sensibles sans cela :

Assise au bord de la Seine
Sur le penchant d'un côteau,

La bergere Timarette
Laisse paître ses brebis.

Il n'y a plus de rimes, et toutefois il y a encore des repos pour l'oreille, et ces repos sont marqués par une certaine séparation des objets.

Voici l'exorde d'un sermon du P. Bourdaloue sur la résurrection : *Surrexit, non est hîc, ecce locus, ubi posuerunt eum.*

Ces paroles sont bien différentes
de celles que nous voyons communément gravées
sur les tombeaux des hommes.
Quelque puissans qu'ils aient été,
à quoi se réduisent
ces magnifiques éloges
qu'on leur donne,
et que nous lisons
sur ces superbes mausolées
que leur érige la vanité humaine ?
A cette inscription :
Hîc jacet.
Ce grand,
ce conquérant,
Cet homme tant vanté dans le monde ;
est ici couché sous la pierre
et enseveli dans la poussière,
sans que tout son pouvoir,
et toute sa grandeur,

l'en puissent tirer.
Il en est bien autrement
à l'égard de Jesus-Christ.
A peine est-il renfermé
dans le sein de la terre,
qu'il en sort dès le troisieme jour,
victorieux et triomphant.
Au lieu donc que la gloire des grands
du siecle
se termine au tombeau;
c'est dans le tombeau que commence
la gloire de ce Dieu homme.
C'est pour ainsi parler,
dans le centre de la foiblesse,
qu'il fait éclater toute sa force,
et jusqu'entre les bras de la mort
qu'il reprend par sa propre vertu
une vie bienheureuse et immortelle (a).

On doit se souvenir que le principe que nous voulons vérifier, est que la prose doit avoir à-peu-près les mêmes espaces et les mêmes repos que ceux que la versification donne à la poésie. Or, de tous ces espaces, il n'y en a pas un qui ne soit dans les termes marqués

(a) Toute la prose de Moliere est dans le goût de ces deux exemples.

pour la poésie. De sorte que la différence qu'il y a entre notre prose et notre poésie ne consiste pas tant dans la différence des espaces, que dans la liberté qu'on a de les changer à tous momens dans la prose (*a*), au lieu que dans les vers, le premier espace ou le premier assortiment sert de modele aux suivans.

(*a*) *Orator sententiam numero complectitur et adstricto et soluto : nam cùm vinxit modis et formâ, relaxat et liberat immutatione ordinis, ut verba neque alligata sint quasi certâ aliquâ lege versûs, neque ita soluta, ut vagentur.* Cic. de Or. III. 44.

CHAPITRE IV.

Comment les nombres ou espaces doivent être distribués dans l'Oraison.

EXAMINONS maintenant comment ces espaces ou nombres doivent être distribués dans l'Oraison.

Dans la poésie c'est ordinairement le premier espace qui sert de regle aux autres. Dans la prose les espaces sont indépendans les uns des autres, pourvu qu'ils ne passent point certaines bornes, c'est assez. La prose, dit Quintilien, n'est qu'emprisonnée : mais la poésie est outre cela enchaînée.

En général tous les espaces dont la combinaison fait quelque symétrie, sont agréables. Tantôt c'est l'égalité :

Cet homme tant vanté dnns le monde
est ici couché sous la pierre
et enseveli dans la poussiere.

Tantôt c'est un espace inégal entre deux qui sont égaux :

Les peres mourans
envoient leurs fils pleurer
sur le général mort.

Quelquefois ils y a progression ascendante :

ce grand,
ce conquérant,
cet homme tant vanté dans le monde.

Quelquefois la progression est en sens renversé :

1. *à quoi se réduisent ces magnifiques éloges qu'on leur donne,*
2. *et que nous lisons sur ces superbes mausolées que leur érige la vanité humaine?*
3. *A cette triste inscription :*
4. hîc jacet.

Cette progression renversée, marque quelquefois la vivacité :

Direz-vous que je me sentois coupable? Mais ce que j'avois fait, bien loin d'être un crime, étoit une très-belle action.

Que je craignois d'être condamné par le peuple? Il ne s'est point agi de son jugement; et s'il m'eût jugé, je m'en serois tiré avec un double honneur.

Que les gens de bien m'ont refusé leur appui? Cela est faux.

Que j'ai craint la mort? C'est une injure.

De toutes ces combinaisons, il n'y en a point qui ait plus de dignité que celle qui présente la progression ascendante. C'est elle qui éleve le style, qui lui donne cette abondance mêlée de force et de chaleur.

Les Grecs et les Latins ont été si amoureux de cette progression, qu'ils en ont porté l'agrément jusques dans les mots. Il y a dans Homere des vers qui commencent par un monosyllabe, de maniere que tous les mots deviennent plus longs à mesure qu'ils s'éloignent du premier :

Ω μάκαρ Ἀτρείδη μοιρηγενὲς ὀλβιοδαίμων.

Cette espece de vers a même un nom particulier : on l'appelle *ropalique*, du mot grec ῥόπαλη, qui signifie une massue : parce que la massue est petite par un bout, et qu'elle va toujours en grossissant jusqu'à l'autre bout.

Voici une période de Cicéron dont les chutes sont ropaliques, si on peut les appeler ainsi : on pourra les attribuer au hasard, si on veut : cependant, si l'on songe à l'attention qu'avoit cet Orateur sur les chutes de ses phrases, on aura peine à croire qu'il n'en ait rien vu :

Nam cùm in ipso beneficio vestro tanta magnitudo est,
Ut eam complecti oratione non possim :
Tùm in studiis vestris tanta declarata est voluntas;
Ut non solùm calamitatem mihi detraxisse,
Sed etiam dignitatem auxisse videamini.

Quelque belle et agréable que soit la progression ascendante, la variété l'est encore plus. Il faut tâcher de concilier les différens agrémens. On peut réserver cette progression pour certaines pensées qui ont de l'éclat, qui doivent être plus développées que les autres ; et employer les intervalles égaux, les décroissans, quelquefois même rompre les symétries, pour les préparer. En un mot, il faut disposer tout de maniere que d'un côté on évite l'affectation et le pédantisme, et que de l'autre les repos se répondent et se diversifient. Il faut que les objets se suivent sans se confondre, que l'esprit travaille toujours et se repose de proche en proche ; que l'oreille soit frappée et menée par des chûtes variées et symétriques : enfin que la respiration soit libre sans être lâche, que l'auditeur soit toujours en haleine, et dans cet exercice insensible qu'on peut appeler l'attention machinale.

On peche en cette matiere par les deux excès. Il y a obscurité et embar-

ras, quand il y a trop peu de repos. Il y a affectation, quand il y en a trop, ou qu'ils sont trop symétriques. Par exemple, c'est faute de repos suffisans qu'on ne se trouve qu'avec peine dans la seconde de ces deux phrases : *C'est une opinion presque généralement établie qu'on peut, sans esprit, se faire une grande réputation dans les armes :* voilà la premiere : voici la seconde : *mais je n'en suis pas plus disposé à croire que des machines auxquelles l'usage des réflexions est inconnu puissent exercer avec succès un des arts dans lesquels il importe plus de réfléchir.* Il y a quelque repos dans cette phrase : mais il n'y en a pas assez, et ils ne sont pas assez sensibles : les objets sont comme enchevêtrés les uns dans les autres : c'est une confusion, un mélange dont l'esprit ne se tire qu'avec peine : et si le lecteur ne se donnoit à lui-même la liberté de respirer où le besoin le prend, il seroit en grand danger d'être hors d'haleine en arrivant au bout.

S'il y a trop de repos, ou qu'ils soient trop symétriques, ou trop brillans pour le genre dans lequel on les emploie ; alors le discours devient comme un tableau en mosaïque ; ou il paroît tiré, empesé, roide à force d'être régulier ;

ı enfin il y a une espece de mascarade
ıi travestit le genre, et fait figurer en
otesque les nombres d'appareils avec
choses simples, ou les grandes choses
'ec les nombres simples et négligés.
ı le sentira dans l'exemple que je vais
er. C'est un disciple de l'éloquence
qui on veut donner des préceptes de
n art : on lui dit en parlant des ora-
ırs :

Il faut que leur voix
propre en même-tems
à maitriser l'attention,
à exciter de grands mouvemens,
puisse donner,
à la véhémence du discours,
la mâle vigueur,
à l'élévation des sentimens,
la noble fierté
à la vivacité de la douleur,
l'éloquente énergie
qui leur sont nécessaires,
pour nous frapper,
pour nous saisir,
et pour nous pénétrer.
Ce n'est pas assez qu'elle ébranle,
il faut qu'elle transporte.
Ce n'est pas assez qu'elle impose,
il faut qu'elle subjugue.

Ce n'est pas assez qu'elle touc
il faut qu'elle déchire.

Voilà ce que les Latins auroient a *numerus luxurians*, le luxe des non Cicéron n'auroit pas manqué d'app ici les deux vers de Lucilius :

Quàm lepidè lexeis compostæ, ut tesserulæ omn
Arte, pavimento, atque emblemate vermiculato

On croit avoir fait des merveilles on a entassé symétrie sur symétri que toutes les pensées sont en cor timens ; et il se trouve qu'au lieu élocution noble, libre, vigoureus n'a qu'un style affecté et un br puéril.

CHAPI

CHAPITRE V.

Du Nombre oratoire considéré selon ses autres acceptions.

I.

Comme chute ou cadence finale.

TOUT espace pour être bien marqué doit avoir un commencement et une fin bien déterminée. Le commencement d'une période est assez évident par lui-même. Mais quand plusieurs espaces font partie d'une même période, le commencement de chaque espace ne peut être bien marqué, que quand la fin de l'espace précédent est bien marquée par sa désinence.

L'oreille ne peut pas s'y tromper dans la Poésie. Outre qu'elle est avertie par le sens, qui tombe souvent avec le vers, elle l'est encore par les metres caractéristiques ou par les rimes qui la frappent invariablement à la fin de chaque espace rythmique, et qui lui disent que le vers est achevé. D'ailleurs, comme tous les espaces sont égaux, l'oreille sait tou-

jours à quel point elle en est de sa course; et pressent la désinence, qui va tomber au point nommé; c'est la regle même qui la conduit.

Il n'en est pas ainsi dans la prose, où l'oreille se conduit elle-même sans autre regle que le sentiment. Il faut que le sentiment seul décide de la période, du nombre de la période, de l'incise, de leur étendue proportionnelle, et de leur désinence propre, eu égard à ce qui précede et à ce qui suit.

C'est ce sentiment ou ce goût qui donne à chaque phrase le ton qui lui convient et qu'on sent dès le premier mot; *Déjà frémissoit dans son camp*: un commencement si fier, ne peut avoir une finale molle, ou traînante. C'est lui qui soutient ce ton, qui le remplit jusqu'au bout: c'est lui qui coupe les phrases selon le besoin, qui en fait des compartimens figurés, qui les fait croître, ou décroître, qui les rend paralleles, qui les croise, qui les entasse, qui semble quelquefois les jeter confusément, pour en tirer un plus grand effet. Enfin c'est le sentiment qui choisit les finales, qui les rend plus ou moins éclatantes, et qui qui les varie selon le caractére de la pensée, et le lieu où elle se trouve: et

quand il est exquis, il ne s'y trompe jamais : nous sentons en françois la différence d'une finale féminine ou d'une masculine.

Les Anciens croyoient être aidés dans cette partie de l'art par la détermination de leurs pieds : ils pouvoient dire, le double trochée est majestueux *comprobavit ;* le péon est éclatant *desinite :* l'iambe est vif ; le dactyle est pompeux ; le spondée grave, le molosse vaste et enflé. Mais quand il s'agissoit de l'application de ces prétendues regles, l'art ne leur disoit rien, il falloit s'en rapporter à l'oreille seule, qui pouvoit sentir ce qui restoit de la mesure à remplir. Aussi les grands maîtres qui faisoient les regles dans la spéculation, rassuroient-ils les écrivains dans la pratique : *Neque vos peon aut herous ille conturbet.* Prenez les nombres à-peu-près comme ils se présenteront : *Ipsi occurrent et respondebunt non vocati.* Il suffit de savoir en général qu'il y a un art : et que pour en pratiquer les regles, il s'agit d'écarter ce qui pourroit détruire ou offusquer les nombres plutôt que de les chercher eux-mêmes, ou de les choisir avec inquiétude.

Cette observation de Cicéron prouve

que nous n'avons pas eu tort dans cette partie de nous en tenir à des généralités. Il faut, disons-nous, que les chutes soient naturelles, qu'elles soient variées, qu'elles ne soient ni trop relevées, ni traînantes.

Ce n'est pas pourtant que les nombres de notre prose ne puissent être aussi dirigés par quelques regles, dans les syllabes qui précedent le repos. Il y a chez nous des mots plus ou moins sonores, plus ou moins longs, plus ou moins graves, plus ou moins vifs dans leurs finales. Les pénultiemes longues suivies d'un *e* muet ont en général un son plus moëlleux, plus développé, comme *funebre*, *éclore*, *charmante*. Les finales masculines ont plus de force et plus d'éclat, comme *clarté*, *valeur*, *vertu*. Pour connoître les unes et les autres en détail, il suffit de parcourir les rimes de quelqu'un de nos poëtes, quel qu'il soit.

C'est à l'orateur à faire son choix, selon que l'exige la matiere qu'il traite, ou la pensée même qu'il présente, ou enfin la variété, laquelle n'est jamais plus nécessaire que dans cette partie. Mais cette variété est ordinairement amenée par les objets mêmes, et par les mots qui les expriment : on la verra dans

cet exemple de Fléchier : *Le juste* regarde *sa* vie, *tantôt comme la fumée* qui s'éleve ; *qui s'affoiblit* en s'élevant ; *qui s'exhale et s'évanouit* dans les airs : *tantôt comme l'ombre qui* s'étend, *se* rétrécit, se dissipe ; *sombre*, *vuide*, *et* disparoissante figure.

De même qu'il y a des demi-repos et des repos absolus ; il y a aussi des demi-chutes, si j'ose parler ainsi, et des chutes finales. Rien n'est si nombreux et harmonieux que les unes et les autres dans la période de M. Fléchier. La plupart des nombres sont imitatifs. Sans parler des mots *s'éleve*, *s'exhale*, *se rétrécit*, que d'art dans ces deux incises placés à la fin des nombres *dans les airs !* et *sombre*, *vuide*, *et disparoissante figure :* ces trois épithétes, séparées par des repos, ont outre cela des finales féminines, aussi-bien que le substantif qui les suit.

I I.

Des metres oratoires.

Les espaces étant réglés par une mesure convenable, étant terminés par des désinences assorties, il ne s'agit plus que

de les remplir, selon les mêmes principes : car c'est toujours le même esprit et le même système : l'art a ses regles fondées sur la nature simple : et la nature simple a son instinct qui peut être aidé par les regles de l'art. Voyons ce que fait l'une et l'autre d'abord dans la Poésie, lorsqu'il s'agit de remplir les espaces, ou de composer le corps du vers.

Il y a deux parties à distinguer dans le corps du vers chez les Grecs et les Latins, les mots et les pieds. Ces deux parties doivent être tellement combinées qu'elles se croisent mutuellement à-peu-près comme les rangs de pierre dans un mur bien bâti (*ut in structura saxorum*) où les pierres d'un rang sont croisées par celles des rangs qui sont immédiatement au-dessus ou au-dessous. La même chose se fait dans les vers par le croisement des mots avec les metres : ainsi dans ces vers *Luctan* | *tes ven* | *tos tem* | *pesta* | *tesque so* | *noras*, on voit les metres porter sur deux mots, et enjamber de l'un à l'autre, ce qui forme dans le vers une sorte de tresse qui entrelace les mots avec les metres, et les metres avec les mots; qui les lie les uns par les autres, et n'en fait presque qu'un seul

mot ; tellement que quand on récite bien un vers bien fait, on sent une sorte de marche cadencée, un scandement sourd, qui fait rouler ensemble la mesure et les paroles. Si on n'en sent pas assez l'effet dans l'exemple que nous avons cité, on le sentira mieux dans l'exemple du contraire.

Urbem fortem nuper cepit fortior hostis; Ce vers est insoutenable, parce qu'il tombe à chaque mot, et qu'un pied n'est pas lié avec le suivant par le mot qui le porte, ni les mots par les pieds. C'est sur cette théorie qu'a été fondée la loi des césures dans la Poésie métrique; loi qu'on n'observe et qu'on ne néglige jamais, sans qu'il en résulte des défauts ou des beautés musicales dans les vers.

Les anciens Rhéteurs ont prétendu porter encore cette partie de l'art poétique jusques dans la prose, pour lier et soutenir la marche des périodes. Je crois que l'art peut y influer : mais précisément comme dans les finales, et rien de plus. C'est-à-dire que l'orateur ne doit pas ignorer qu'il y a en ce point, une perfection, à laquelle il doit tendre, et qui consiste à lier les périodes par une sorte de mélodie : laquelle, si

elle est réelle et sensible, suppose toujours des metres et des césures, comme dans le vers, et en porte l'effet même dans la prose. C'est à quoi doit se borner le travail de cette partie. Qu'on prenne la période de Cicéron la plus arrondie, on y trouvera sans doute tout l'art du nombre mis en pratique; mais j'ose dire qu'il n'y a été mis que par le goût et le sentiment de l'oreille et non par le travail de l'art. Cicéron choisissoit ses mots selon la nature de la pensée. Il ne les jetoit pas au hasard, il les posoit avec réflexion, comme l'architecte qui bâtit. Il jugeoit les sons, mesuroit les espaces, pesoit les syllabes, comparoit les finales, et lioit le tout par une même forme, *in orbem suum*, selon qu'il convenoit à la pensée, et à ses circonstances. Mais cela ne s'exécutoit que sous l'instinct d'une oreille exercée par la lecture des poëtes et accoutumée par cet exercice, à discerner finement tout ce qui a rapport à la marche des pensées et à la distinction des objets.

Telle est la nature et l'emploi des Nombres, en prenant ce mot dans ses différentes acceptions, comme espace, comme metre et comme chute finale. C'est par eux que le discours est

soutenu, lié, rempli, relevé, animé, varié.

Il est lié; parce qu'il est resserré dans des espaces terminés, presque semblables à ceux de la Poésie ; parce que les metres ou rythmes qui enjambent d'un mot sur l'autre, attachent les mots les uns aux autres, par un nœud invisible; parce que la finale attire tout à elle depuis le commencement de la période jusqu'à la fin : *sunt quidam nodi continuationis.*

Il est soutenu; parce qu'un pied attire un autre pied, par la césure ; un espace un autre espace, par la progression ; une cadence suspendue une autre cadence, par la symétrie; ce qui donne à l'oraison du poids, de la force, de la vîtesse dans sa direction; *vibrantes numeros.*

Il est rempli; parce que le nombre ne laisse rien à désirer ni à l'esprit ni à l'oreille : c'est son effet essentiel; chaque phrase est un tout solide, arrondi, auquel rien ne manque, et qui n'a rien de trop.

Il est ennobli et relevé; par les espaces, tantôt égaux, tantôt croissans, tantôt entrelacés avec symétrie ; par les pieds majestueux, le péon, le dactyle,

le spondé ; par les cadences ou chutes brillantes et peu vulgaires. On en sent l'effet dans le style famillier, il ne faut qu'une gradation, qu'une finale trop soignée, pour en changer la couleur et le rendre affécté.

Il est animé et varié ; par les longues et par les breves plus ou moins multipliées ; par les espaces courts ou longs, plus ou moins ; par les finales plus ou moins fréquentes dans le style coupé ou dans le périodique : *tum stabilis, tum volubilis.*

Tous ces effets ne sont point sensibles dans la prose familiere, parce que pour être sentis, il faut qu'ils soient portés à un certain degré : *sermo vulgi est extra numerum.* Cependant les espaces y sont, les finales, les metres : mais ils s'y rencontrent plutôt qu'on ne les y met : *ut non quæsitus esse numerus videatur, sed secutus.* Les nombres de la prose familiere sont à ceux de la prose soutenue, ce que ceux de la prose soutenue sont à ceux de la poésie. Dans la poésie, c'est une danse légere où tous les pas sont figurés et liés par la cadence, pour le plaisir des danseurs mêmes, et de ceux qui les voient : dans la prose soutenue, c'est une marche militaire, qui se fait

d'un pas uni et ferme, pour joindre la grace à la force, et les augmenter l'une par l'autre : dans le style familier, c'est la marche d'un homme qui voyage pour affaire, ou qui se promene par amusement. La prose simple est négligée, décousue, c'est une eau qui se répand : *inculta*, *dissipata*, *fluens*. La prose soutenue est une eau pressée et resserrée dans ses bords ; qui coule directement et sans obstacle : *prono alveo*. La poésie est une eau qui jaillit et qui prend toutes sortes de formes selon les caprices de l'art et du goût. La prose familiere est trop foible et trop lâche pour le service : la poésie est trop contrainte par ses chaînes ; la prose soutenue garde un juste milieu : *Numeris astrictam orationem esse debere, carere versibus*. Cic. Orat. 56.

Enfin pour reprendre en deux mots tout ce que nous avons dit sur le Nombre. Si on considere les nombres comme des espaces terminés et d'une étendue convenable, ils mettent à l'aise l'esprit, l'oreille, la respiration de celui qui parle et de celui qui écoute : ils présentent les objets nettement séparés, ils lient les phrases par des rapports symétriques, ils les font croître ou décroître

selon les circonstances, et les varient de maniere que le goût est satisfait. Ils préparent l'action du déclamateur. Les gestes ne sauroient être gracieux, à moins qu'ils n'aient leurs temps, leurs degrés, leurs variations, leurs inflexions, leurs repos. Si la composition oratoire n'a point tout cela pour y répondre; cela propduit à-peu-près le même effet qu'une danse faite au violon, sans qu'il y ait concert des sons avec le pas.

Si on considere les nombres comme des chutes préparées avec art; ce sont comme des pointes acérées au bout d'une fleche, qui donnent du poids, de la portée aux pensées, et qui en assurent la direction. Quand tous les sons se trouvent liés ensemble par une juste mélodie, et qu'outre cela on les attache à une finale vive et frappante, il en résulte ce que Seneque appelle *pugnatorius mucro*. Toutes les phrases sont autant de traits qui portent loin, et qui font breche.

Enfin, si on considere le nombre comme une suite de metres, c'est-à-dire, de breves et de longues, c'est lui qui hâte plus ou moins la composition. On lit une histoire tranquillement: l'esprit se promene sans gêne: il voyage

comme dans un vaisseau. Mais un plaidoyer, un sermon vigoureux, nous entraîne de force. Il a dans l'argumentation et dans l'amplification une impétuosité, une course leste et hardie qui double l'effort et renverse l'ennemi.

D'où on peut, ce me semble, conclure que rien n'est si important à l'orateur que de savoir employer, comme il convient, les Nombres ; puisqu'ils renferment une grande partie de ce degré d'élocution, de cette verve demi-poétique, qui mérite seule le nom d'éloquence.

CHAPITRE VI.

De l'Harmonie oratoire et premiérement de l'Harmonie des mots.

L'HARMONIE des sons considérés comme signes, est l'accord des sons avec les choses signifiées. Elle consiste en deux points : 1.° dans la convenance et le rapport des sons, des syllabes, des mots, des nombres, avec les objets qu'ils expriment : 2.° dans la convenance du style avec le sujet. La premiere est l'accord des parties de l'expression avec les parties des choses exprimées : l'autre est l'accord du tout avec le tout. Commençons par l'harmonie des sons.

Les sons sans être figurés en mots peuvent fournir à l'homme, soit par leur nature, soit par leur durée, une sorte de langage inarticulé pour exprimer, au moins jusqu'à un certain point, un certain nombre de choses. Voici Comme on le prouve.

Si les hommes n'avoient d'autre moyen que le geste. pour se communiquer entr'eux leurs idées, ils imiteroient la figure et le mouvement des

objets qu'ils voudroient représenter. Ils éleveroient la main pour désigner le ciel, ils l'abaisseroient, pour signifier un lieu profond ; ils peindroient par imitation le cheval qui court, l'arbre qui tombe. Supposé qu'au lieu du geste ils n'eussent que la voix seule, et tout au plus les premieres combinaisons des élémens que nous avons dites être communes à tous les hommes ; croit-on qu'ils ne trouveroient pas moyen de se parler par ces sons ? Lorsque le besoin seroit pressant ; l'organe de la voix agiroit de toute sa force, feroit entendre des sons vifs, perçans, sourds, rapides, traînans, roulans, éclatans, tous figurés par les différentes impressions qu'ils recevroient en passant par le gosier, sur la langue, à travers les dents, sur les levres, et le tout en conformité des qualités de l'objet qu'il s'agiroit de désigner.

Ce langage n'est pas tout en supposition, puisqu'il a une partie de son existence dans les enfans, lesquels emploient souvent des sons imitatifs pour exprimer des objets dont ils ne savent pas encore les noms ; et que dans la déclamation théâtrale, il n'y a pas une seule scene, où il n'y ait des choses qui

ne s'expriment que par les tons de la voix et les sons imitatifs.

Ces sons imitatifs sont fondus dans toutes les langues : ils en sont comme la base fondamentale. C'est le principe qui a engendré les mots. On les retrouve dans une infinité de termes de toutes les langues : c'est ainsi qu'on dit en françois : *gronder*, *murmurer*, *tonner*, *siffler*, *gazouiller*, *claquer*, *briller*, *piquer*, *lancer*, *bourdonder*, *etc.* L'imitation musicale saisit d'abord les objets qui font bruit, parce que le son est ce qu'il y a de plus aisé à imiter par le son ; ensuite ; ceux qui sont en mouvement, parce que les sons, marchant à leur maniere, ont pu par cette maniere exprimer la marche des objets. Enfin dans la configuration même et dans la couleur qui paroissoient ne point donner prise à l'imitation musicale, l'imagination a trouvé des rapports analogiques avec le grave, l'aigu, la durée, la lenteur, la vîtesse, la douceur, la dureté, la légéreté, la pesanteur, la grandeur, la petitesse, le mouvement, le repos, etc. La joie dilate, la crainte rétrécit, l'espérance souleve, la douleur abat : le bleu est doux, le rouge est vif, le vert est gai. De sorte que, par ce moyen, et à l'aide de

l'imagination, qui se prête volontiers en pareil cas, presque toute la nature a pu être imitée plus ou moins, et représentée par les sons. D'où je conclus que le premier principe pour l'harmonie est d'employer des mots ou des phrases, qui renferment par leur douceur ou par leur dureté, par leur lenteur ou leur vîtesse, l'expression imitative qui peut être dans les sons.

Tous les grands poëtes s'en sont fait une regle. Homere et Virgile l'ont suivie par-tout. S'il s'agit de peindre un athlete dans le combat; les vers s'élevent, se courbent, se dressent, se brisent, se hâtent, se roidissent, s'alongent à l'imitation de celui dont ils représentent les mouvemens.

S'agit-il de bâillemens, d'hiatus, de peindre quelque monstre à cinquante gueules béantes?

Quinquaginta atris immanis hiatibus hydra,
Intùs habet sedem.

Faut-il peindre les cris douloureux qui se perdent dans les airs, les cliquetis des chaînes?

Hinc exaudiri gemitus, et sæva sonare
Verbera: tum stridor ferri, tractæque catenæ.

J'en appelle à ceux qui ont de l'oreille : ne trouvent-ils pas dans ces vers le langage inarticulé et naturel dont nous parlons ?

Il en est de même de ceux-ci de Racine :

Jusq'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé,
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
S'éleve à gros bouillons une montagne humide,
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes,
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes,
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
Ses longs mugissemens font trembler le rivage.
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage.
La terre s'en émeut : l'air en est infecté :
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

Sang glacé, crins hérissés, s'éleve à gros bouillons : l'onde approche, se brise, son front large est armé : sa croupe se recourbe. Tous ces mots ont le caractere imitatif.

Citerai-je Despréaux qui parle ainsi d'un jeune poëte ?

Sa muse *déréglée* en ses vers *vagabonds*.

Et ailleurs :

> Les Chanoines *vermeils* et *brillans* de santé,
> *S'engraissoient* d'une *longue* et sainte oisiveté :

Le premier de ces deux vers est riant, clair : l'autre est lent et paresseux.

Ce poëte en a une infinité qui ont ce degré de perfection (*a*).

Pour sentir tout l'effet de cette harmonie, qu'on suppose les mêmes sons dans des mots qui exprimeroient des objets différens : elle y paroîtra aussi déplacée que si on s'avisoit de donner au mot *siffler* la signification de celui de *tonner*, ou celle d'*éclater* à celui de *soupirer* : et ainsi des autres.

La durée des sons peut contribuer aussi à l'expression. Les Grecs et les Latins avoient sur nous cet avantage, que certaines de leurs voyelles étoient plus longues qu'aucunes des autres. Cette longueur étoit si considérable, qu'ils avoient inventé des lettres exprès pour l'exprimer, quoique ce fût le même son : on le voit dans l'oméga, qui a le même son que l'omicron. Ces longues contribuoient beaucoup à caracté-

---

(*a*) Voyez Tome I. pag. 185.

riser certaines expressions musicales ; parce qu'il est évident que plus un son est bref, plus il est sec ; que plus il est long, plus il est aisé de le faire plein, nourri, sonore. Nous avons nos longues à notre maniere et par comparaison avec les breves. Nous en avons même d'aussi longues presque que les plus longues des Latins, comme *fantôme* , *blême ;* mais nous en avons peu. En récompense nous avons l'avantage des très-breves, qui nous servent admirablement pour peindre par imitation la vivacité. Nous en avons même qu'on ne prononce presque pas, comme dans entê*te*ment, ca*che*té, etc. De sorte que si nous avons moins que les Grecs et les Latins ce qui peint la lenteur du mouvement, nous avons, par retour, plus qu'eux ce qui peint la vîtesse et la rapidité.

La longueur des mots a le même effet dans le discours que la longueur des sons. Mais notre langue n'a point de désavantage de ce côté-là : parce que, outre que nos mots ne sont par eux-mêmes ni trop courts, ni trop longs ; nos articles, nos prépositions, nos auxiliaires, quoique séparés dans la grammaire, ne le sont point dans le discours. Ils ne font qu'un mot avec le

mot principal. L'unité de l'idée qu'ils représentent les identifie. Ainsi on prononce comme un seul mot, *je chante*, *j'ai chanté : la gloire ; des vainqueurs.* Les articles et les pronoms sont des pieces d'attache dont toutes les langues ont l'équivalent.

Telle est l'harmonie qui convient aux mots pris séparement, *singulis ;* il y en a une autre encore qui leur convient, lorsqu'on les considere comme liés entre eux : *collocatis.*

De même que tous les objets qui sont liés entre eux dans l'esprit, le sont par un certain caractere de conformité ou d'opposition qu'il y a dans quelqu'une de leurs faces ; de même aussi les phrases qui représentent la liaison de ces idées doivent en porter le caractere. Il y a des phrases plus douces, plus légeres, plus harmonieuses, selon les mots qu'on a choisis, selon la place qu'on leur a donnée, selon la maniere dont on les a ajustés entre eux. Quelque fine que paroisse cette harmonie, elle produit un charme réel dans la composition, et un écrivain qui a de l'oreille ne la néglige pas. Cicéron y est exact autant que qui que ce soit : *Et si homini nihil est magis optandum, quàm*

prospera, æquabilis, perpetuaque fortunâ, secundo vitæ, sine ulla offensione, cursu: tamen si mihi tranquilla et placata omnia fuissent, incredibili quâdam et penè divinâ, quâ nunc vestro beneficio fruor, lætitiæ voluptate caruissem. Toute cette période est d'une douceur admirable, nul choc désagréable de consonne, beaucoup de voyelles, un mouvement paisible et continu que rien n'interrompt, et qui semble aidé et entretenu par tous les sons qui le remplissent.

Voici un exemple d'une construction dure par laquelle on peint des préparatifs de guerre.

Ut belli signum Laurenti Turnus ab arce,
Extulit, et rauco strepuerunt cornua cantu,
Utque acres concussit equos, utque impulit arma;
Exemplo turbati animi: simul omne tumultu
Conjurat trepido Latium, sævitque juventus
Effera. Ductores primi Messapus et Ufens,
Contemtorque Deûm Mezentius undique cogunt
Auxilia et latos vastant cultoribus agros:

Cette suite de sons s'accorde parfaitement avec le sujet: elle est aussi dure, aussi escarpée qu'elle peut l'être: *Laurenti Turnus: ab arce extulit: rauco strepuêre: utque acres:* et dans le même

vers, *utque impulit, etc.* Cet appareil de guerre n'a pas trop un objet déterminé pour l'imagination ; mais l'idée générale produit un sentiment d'horreur ; auquel l'imagination prête une sorte de figure ; et dont l'art imitateur représente au moins quelque partie. Nous avons présenté des exemples françois de cette harmonie dans le Tome précédent, I. Part. Sect. II. Chap. IX.

CHAPITRE VII.

De la seconde sorte d'Harmonie.

LA seconde sorte d'Harmonie est celle du ton général, soit de l'écrivain qui compose, soit de l'acteur qui déclame, avec le sujet pris aussi en général, et dans sa totalité. De même qu'on ne doit point réciter d'un ton comique les vers de Corneille, ni d'un ton héroïque ceux de Moliere, à moins qu'on ne veuille faire une parodie, de même aussi il faut rendre à chaque sujet le style qui lui appartient :

Descriptas servare vices, operumque colores
Cur ego, si nequeo, ignoroque, poëta salutor?

Quand je dis le sujet, c'est le sujet revêtu de toutes ses circonstances. Il n'en faut qu'une, quelque légere qu'elle soit, pour le changer : par la raison que mille et un ne font pas mille.

L'essentiel est donc, pour éviter la parodie, de bien connoître le sujet qu'on traite, d'en sentir le poids, l'étendue, les dégrés de dignité. Cela fait, il faut lui donner les pensées, les mots, les

tours, les phrases qui lui conviennent.

Il y a bien de la différence entre le style élevé, et le style simple. Les Anciens ont marqué cette différence par rapport à leurs langues; mais je ne vois point de Rhéteur moderne qui ait essayé de la faire sentir dans nos Ecrivains français. Présentons-en d'abord quelques exemples.

Voici comme Madame de Sévigné raconte la mort de M. de Turenne, dans une lettre à son gendre : « C'est à vous » que je m'adresse, mon cher Comte, » pour vous écrire une des plus fâcheu- » ses pertes qui pût arriver en France : » c'est la mort de M. de Turenne. Si c'est » moi qui vous l'apprends, je suis assu- » rée que vous serez aussi touché et » aussi désolé que nous le sommes ici. » Cette nouvelle arriva lundi à Versail- » les. Le Roi en a été affligé comme on » doit l'être de la perte du plus grand » capitaine, et du plus honnête-homme » du monde. Toute la Cour fut en lar- » mes; et M. de Condom pensa s'éva- » nouir. On étoit prêt d'aller se divertir » à Fontainebleau : tout a été rompu. » Jamais un homme n'a été regretté si » sincérement. Tout Paris, et tout le » peuple, étoit dans le trouble et dans

» l'émotion. Chacun parloit, et s'attrou-
» poit pour regretter ce héros. Je vous
» envoie une très-bonne relation de ce
» qu'il a fait les derniers jours de sa vie.
» C'est après trois mois d'une conduite
» toute miraculeuse, et que les gens du
» metier ne se lassent point d'admirer,
» qu'arrive le dernier jour de sa gloire
» et de sa vie. »

Voilà un morceau bien écrit; mais dans le style le plus simple. La matiere par elle-même est grande; mais le genre dans lequel on la traite est le plus petit de tous. Il faut donc que la matiere s'abaisse et se réduise au niveau du genre : c'est la regle. Comment s'y réduit-elle ?

Le premier privilége du genre épistolaire est la liberté. En conséquence, on a pu mêler avec la matiere, des circonstances qui ne tiennent qu'à la personne, soit qui écrit, soit à qui on écrit : *C'est à vous, Comte.... si c'est moi qui vous l'apprends, je suis assurée que vous serez aussi touché, aussi désolé que nous le sommes ici.*

En second lieu, il y a plusieurs phrases communes : *une des plus fâcheuses pertes qui pût arriver en France.* Affligé de la perte *du plus honnête-homme du monde. On étoit prêt d'aller se divertir à*

Fontainebleau; tout a été rompu... je vous envoie une très-bonne relation... les gens du métier.

Les grands mots sont évités. Il y a *le plus grand Capitaine*, mais le reste de la phrase, qui tient du trivial, rabaisse ce mot, *et le plus honnête-homme du monde*. Le terme *héros* n'a rien d'emphatique, ni d'affecté : il le falloit pour M. de Turenne.

Les chutes sont toutes négligées : *aussi désolé que nous le sommes ici : tout a été rompu.*

Enfin, et c'est, je crois, le caractere le plus marqué du style simple, il n'y a ni mélodie marquée, ni harmonie soutenue, ni nombre sensible : tout est négligé : un membre n'attire pas un autre membre : il n'y a point de progression dans les idées, dans les phrases : tout y ressemble à des gens épars, plutôt qu'à des soldats rangés.

On va voir le contraste dans le morceau de M. Fléchier que je vais citer. Cet orateur est en chaire, il parle sur la matiere la plus touchante, la plus élevée : (c'est la mort d'un héros qui sauvoit l'Etat) en présence de l'assemblée la plus respectable d'un grand royaume. Ira-t-il se mettre lui-même dans son ré-

cit ? Causera-t-il sans façon comme avec un ami ? Laissera-t-il sortir ses mots, ses pensées, ses phrases sans y faire attention ?

« Déjà frémissoit dans son camp l'en-
» nemi confus et déconcerté. Déjà pre-
» noit l'essor pour se sauver dans les
» montagnes, cet aigle dont le vol hardi
» avoit d'abord effrayé nos provinces.
» Ces foudres de bronze que l'enfer a
» inventés pour la destruction des hom-
» mes, tonnoient de tous côtés pour pré-
» cipiter et favoriser cette retraite : et
» la France en suspens attendoit le suc-
» cès d'une entreprise, qui, selon toutes
» les regles de la guerre, étoit infaillibe.
» Hélas ! nous savions ce que nous de-
» vions espérer ; et nous ne pensions pas
» à ce que nous devions craindre. . . . .
» O Dieu terrible, mais juste en vos
» conseils sur les enfans des hommes !
» vous disposez et des vainqueurs et
» des victoires. . . . . . vous immolez
» à votre souveraine grandeur de
» grandes victimes : et vous frappez,
» quand il vous plaît, ces têtes illus-
» tres que vous avez tant de fois cou-
» ronnées.

» N'attendez pas, Messieurs, que
» j'ouvre ici une scene tragique ; que je

» représente ce grand homme étendu sur
» ses propres trophées ; que je découvre
» ce corps pâle et sanglant, auprès du-
» quel fume encore la foudre qui l'a
» frappé ; que je fasse crier son sang
» comme celui d'Abel, et que j'expose
» à vos yeux les tristes images de la Re-
» ligion et de la Patrie éplorée......

» Je me trouble, Messieurs, Turenne
» meurt, tout se confond ; la fortune
» chancelle, la victoire se lasse, la paix
» s'éloigne, les bonnes intentions des
» alliés se ralentissent..... L'armée en
» deuil est occupée à lui rendre les de-
» voirs funebres, et la Renommée qui
» se plaît à répandre dans l'Univers les
» accidens extraordinaires, va remplir
» toute l'Europe du récit glorieux de la
» vie de ce Prince, et du triste regret
» de sa mort. »

Cet exemple suffit pour fournir toutes les différences du ton élevé avec le ton bas et simple. Qui croiroit que Me. de Sévigné a dit la même chose, et qu'elle a pris à-peu-près les mêmes tours ? Si on y regarde de près, on verra la conformité. Mais quelle différence dans les pensées, dans les mots, dans les phrases ! Entrons dans les détails.

D'abord M. Fléchier emploie les ter-

mes les plus énergiques, c'est-à-dire, ceux qui peignent la chose à l'imagination en même-temps qu'ils la font entendre à l'esprit : *frémissoit, prenoit l'essor... cet aigle dont le vol hardi... ces foudres de bronze tonnoient... la France en suspens attendoit, etc.*

2.° Il y a des tours singuliers et hardis : *déjà frémissoit l'ennemi..... déjà prenoit l'essor, etc.* Ces constructions sont inusitées dans le style simple.

3.° Les grandes figures : l'exclamation : *hélas !* l'apostrophe : *O Dieu terrible, etc.* les antitheses marquées : *vous disposerez des vainqueurs et des victoires.* Le ton simple n'a point cet air animé, ces éclats qui portent avec eux l'action même de l'orateur qui déclame. On sent qu'il est en chaire, on l'entend, on voit son geste.

4.° L'amplification regne par-tout. C'est-à-dire, que l'orateur présente ses idées plusieurs fois chacunes, mais chaque fois avec quelque accroissement de grandeur et de force : *déjà frémissoit... déjà prenoit l'essor*, etc. Dans le style simple on se contente de dire la chose une fois : *M. de Condom s'est évanoui. On étoit prêt d'aller à Fontainebleau ; tout a été rompu.*

5.° Il y a la distribution et la progression des nombres : c'est-à-dire, qu'il choisit dans ses phrases les intervalles les plus majestueux, et qu'il les fait croître avec une certaine proportion :

1. *N'attendez pas, Messieurs, que j'ouvre ici une scene tragique ;*

2. *que je représente ce grand homme étendu sur ses propres trophées ;*

3. *que je découvre ce corps pâle et sanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé ;*

4. *que je fasse crier son sang comme celui d'Abel, et que j'expose à vos yeux les images de la Religion et de la Patrie éplorée :* voilà quatre membres qui vont tous en croissant : c'est ce que nous avons appelé la progression ascendante des nombres, ou des intervalles dans lesquels une phrase est renfermée. Cette distribution, qui se trouve presque partout dans le haut style, présente à l'esprit une sorte de pyramide, qui a sa pointe et sa base, et forme une figure qui réunit à la fois la variété et l'unité.

Il y a autant de nombres dans la lettre de Me. de Sévigné que dans l'Oraison de M. Fléchier ; mais l'orateur les a plus gradués, plus égaux, plus lançans, plus brillans. Madame de Sévigné ne parle

point à trois tems : elle dit la chose tout uniment, seulement pour la dire. Fléchier amplifie la pensée ; il étale de l'appareil, il veut imposer à celui qui l'écoute. Me. de Sévigné ne songe point à choisir les mots, à faire des chutes imitatives. Fléchier n'oublie rien de ce qui peut donner à son discours de la force, de la grandeur, de l'éclat. Il songe non-seulement à lier, à serrer les sons dans ses périodes, mais encore à les faire tomber de maniere que la chute soit agréable pour l'oreille et pour l'esprit : c'est-à-dire, qu'il pense à donner à son discours l'éclat des *nombres*, en prenant ce mot dans le second sens que nous lui avons donné ci-dessus, et qui est le sixieme caractere du style élevé.

6.° Les chutes de phrases sont plus sensiblement marqués, plus préparées, plus variées que dans le style simple. *Scene tragique* est dur et siflant : *propres trophées* est sonore et vigoureux : *la foudre qui l'a frappé*, est fort et sec : *tristes images de la Religion et de la Patrie éplorée*, est doux, triste, un peu traînant à cause de la derniere syllabe d'*éplorée* qui finit en mourant.

7.° Et j'aurois dû le mettre le premier ;

les sons sont mâles, vigoureux, assez fournis de consonnes, les mots sont longs, harmonieux: *Déconcerté, montagne, provinces, enfans des hommes, souveraine grandeur, foudre, trophées, images de la Religion éplorée*, etc. tout est noble est majestueux.

M. Fléchier ne pouvoit dire que M. de Turenne étoit *le plus honnête-homme du monde*.... que sa mort étoit une *des plus fâcheuses pertes qui pût arriver*... que *les gens du métier* admiroient ce qu'il avoit fait. De même, si Madame de Sévigné eût employé les grands mots, les figures, les inversions, l'harmonie soutenue, l'amplification, les nombres triplés, elle n'eût point fait une lettre.

Ces excès sont aisés à éviter, parce que les extrêmes sont assez éloignés l'un de l'autre pour qu'on ne s'y jette point alternativement; mais il y a des degrés moins sensibles, des genres plus voisins, quoiqu'entiérement séparés, dans lesquels on prend le change. Un tragique fait des vers épiques, quelquefois même lyriques: un comique s'oublie et fait du tragique. Chacun a son goût personnel, et croit bon pour les autres ce qu'il aime pour soi. Il faudroit que l'auteur qui compose fût en quelque sorte identifié

avec le sujet qu'il traite; qu'il ne pensât, qu'il ne s'exprimât que par lui : et le plus souvent c'est le sujet qui parle par l'Auteur : il prend la couleur de l'homme, et perd au moins une partie de la sienne. Si le sujet faisoit seul la loi dans la composition, on verroit chaque idée, chaque objet en prendre le ton, à mesure qu'il arrive, et se fondre dans le tableau, de maniere qu'il y fît variété, sans rompre l'unité. Les grandes choses s'abaisseroient sans se dégrader, les petites s'éleveroient sans perdre leur simplicité. C'est par ce moyen qu'Homere, Virgile, Despréaux, Racine et la Fontaine sont devenus les modeles du beau : et c'est par le moyen opposé que Lucain et Seneque, et quelques autres qu'on pourroit citer, sont des exemples du contraire.

De ces deux especes d'harmonie, la premiere, qui est l'accord des sons avec les objets, ne se trouve gueres que dans la poésie; parce que les poëtes personnifiant dans leur enthousiasme tout ce qui est dans la nature, donnant à tout du mouvement et de l'action, et une action vive, l'imitation y est plus aisée à pratiquer, et les ressemblances plus sensi-

» déjà passés une impie étrangere du
» sceptre de David usurpe tous les
» droits, se baigne impunément dans
» le sang de nos rois, des enfans de
» son fils détestable homicide, et même
» contre Dieu leve son bras perfide :
» et vous l'un des soutiens de ce trem-
» blant état, vous nourri dans le camp
» du saint roi Josaphat, qui sous son
» fils Joram commandiez nos armées,
» qui rassurâtes seul nos villes alar-
» mées, lorsque d'Okosias le trépas
» imprévu dispersa tout son camp à
» l'aspect de Jéhu. Je crains Dieu,
» dites-vous, sa vérité me touche : Voici
» comme ce Dieu vous parle par ma
» bouche : Du zele de ma Loi que sert de
» vous parer : Par de stériles vœux,
» pensez-vous m'honorer ? Quel fruit
» me revient-il de tous vos sacrifices ?
» Ai-je besoin du sang des boucs et des
» génisses ? Le sang de vos rois crie et
» n'est point écouté ? Rompez, rompez
» tout pacte avec l'impiété : du milieu
» de mon peuple exterminez les crimes,
» et vous viendrez alors m'immoler des
» victimes. »

Il n'est point d'oraison qui coule avec plus de force et de liberté que cette poésie. Rien ne s'y ressent des contrain-

tes de la rime, rien n'y est lâche, forcé, tronqué, décousu ; tout est plein et lié. C'est la plus belle prose, à ne considérer que les pensées, les tours de phrases et la variété des périodes ; c'est la plus belle et la plus riche poésie, à ne considérer que les expressions, l'harmonie et les nombres. Je citerois des morceaux d'épopée, s'il en étoit besoin ; mais on sent qu'il est aisé d'en trouver des exemples frappans en ouvrant nos bons poëtes.

La poésie lyrique qui fait des assortimens de différentes especes de vers, et qui entremêle les rimes, semble s'approcher encore plus de l'aisance et de la facilité de la prose : « Ce feu » sacré que Prométhée osa dérober » dans les cieux, la raison à l'homme » apportée, le rend presque semblable » aux dieux. Se pourroit-il, sage La » Fare, qu'un présent si noble et si » rare de nos maux devînt l'instrument ? » et qu'une lumiere divine pût être ja» mais l'origine d'un déplorable aveu» glement ?

» Lorsqu'à l'époux de Pénélope » Minerve accorde son secours, les » Lestrigons et le Cyclope ont beau » s'armer contre ses jours. Aidé de cette

» intelligence, il triomphe de la ven-
» geance de Neptune, en vain cour-
» roucé. Par elle il brave les caresses
» des Syrenes enchanteresses et les
» breuvages de Circé.

» De la vertu qui nous conserve
» c'est le symbolique tableau : chaque
» mortel a sa minerve qui doit lui
» servir de flambeau. Mais cette déité
» propice marchoit toujours devant
» Ulysse, lui servant de guide et
» d'appui, au lieu que par l'homme
» conduite, elle ne va plus qu'à sa
» suite; et se précipite avec lui.

» Loin que la raison nous éclaire et
» conduise nos actions, nous avons
» trouvé l'art d'en faire l'orateur de
» nos passions, etc. »

Qu'on ôte les rimes de cette poésie, et l'égalité trop sensible de quelques-uns de ses espaces; elle n'a plus rien qui la rende différente d'une prose serrée dans le genre élevé.

Voilà toute la pensée de Denys d'Halicarnasse. Il l'a vérifiée par des exemples de Démosthene, d'Hérodote, d'Homere, et des autres poëtes. Bircovius l'a vérifiée par des exemples latins. Les deux exemples que je viens de citer pour la poésie, joints aux

deux que j'ai cités plus haut pour la prose, suffiront pour montrer que le même principe peut avoir son application à l'éloquence et à la poésie française.

SECONDE PARTIE.

De la construction particuliere à la Langue Françoise.

POUR répandre sur cettre matiere le jour dont il semble qu'elle a besoin, nous ne pouvons gueres nous dispenser de dire quelque chose du génie des Langues en général, afin de passer ensuite au génie particulier de la Langue Françoise, sur lequel doivent être fondées les constructions qui lui sont propres.

CHAPITRE I.

Ce qu'on entend par le génie d'une Langue.

NOUS disons qu'un mot est dans l'analogie d'une Langue : nous ne disons pas la même chose du tour. Nous disons au contraire qu'un tour est dans

le génie d'une langue, nous ne disons pas la même chose du mot. En demander la raison, c'est demander la différence qu'il y a entre ce qu'on appelle *analogie* et ce qu'on appelle *génie* dans une langue. Nous rapprochons ici ces deux idées qu'on peut confondre, afin de les séparer plus nettement.

Le mot *analogie* signifie rapport, c'est-à-dire, convenance, conformité, ressemblance, soit entre les choses, soit entre les idées, soit entre les mots qu'on dit être analogues. Il n'est pas besoin de dire que lorsqu'on parle d'analogie dans les langues on ne parle que de celle des mots (*a*).

(*a*) Nous ne parlons même que de l'analogie générale d'une langue prise dans sa totalité, et considérée par les caracteres qui lui sont propres et qui la distinguent de toute autre langue. Car le mot *analogie*, signifie encore le rapport de convenance du son d'un mot avec l'objet qu'il exprime ; ainsi *claquer*, *siffler*, *tonner*, *gronder* sont analogues avec les objets qu'ils représentent. On le prend même quelquefois pour marquer la convenance réciproque des mots d'une même famille, qui s'engendrent les uns des autres : ainsi *aimer*, *amour*, *amitié*, *aimable* sont des mots analogues, parce qu'exprimant le même fonds d'idées, avec les mêmes sons principaux, ils n'y ajoutent qu'une légere modification, comme les traits individuels, qui distinguent le fils du pere, le frere du frere.

Cette analogie est le rapport des sons, des mots, des terminaisons, des conjugaisons de ces mots, à certaines formes adoptées par une nation, et concentrées dans son goût par l'habitude de la langue et de l'oreille, c'est-à-dire, des organes qui produisent la parole ou qui la reçoivent.

Ainsi l'analogie en françois aime à mettre un *e* muet à la place de l'*a* final des Latins, *ala* aile, *porta* porte. Elle change. *Al* en *au*, *falsus* faux, *altus* haut: *Au* en *o*, *aurum* or, *auris* oreille. Elle change *b* en *v*, *liber* livre, *caballus* cheval, *habere* avoir, et quelquefois le *p*, *lepus* lievre, *pauper* pauvre. Elle met un *e* avant l'*s* initiale des Latins, *spiritus* esprit, *spina* épine, *spes* espoir. Elle ajoute l'*n* nasale à la fin des noms substantifs en *o*, *mansio* maison, *natio* nation, *cantio* chanson. Elle s'approprie certaines finales, de *pulvis* elle fait *poudre*, de *molere* moudre, de *tener* tendre, de *numerus* nombre, de *marmor* marbre. Elle établit une forme pour les négatifs: *in*fini, *in*certain, *dé*plaisant, *dé*truire; pour les réduplicatifs *re*prendre, *re*tomber; pour les réciproques, *s'en*trebattre, *s'en*tr'aimer etc. Telle est l'analogie concernant la formation des mots. Elle est plus sensible encore dans les déclinaisons des

noms, et dans les conjugaisons des verbes : parce que les déclinaisons et les conjugaisons ne sont elles-mêmes que des modeles, des especes de moules, où les noms et les verbes prennent une configuration particuliere, qui modifie leur signification en y ajoutant les nombres, les genres, les cas, les tems, les modes, les personnes : cela n'a pas besoin de preuve ni d'exemples.

D'où je conclus que l'analogie d'une langue considérée dans sa totalité est, comme je viens de dire, le rapport des sons, des mots, des terminaisons, des conjugaisons, à certaines formes adoptées primitivement par une nation, et concentrées dans son goût par l'habitude des organes qui produisent ou qui reçoivent la parole. C'est ce rapport qui fait qu'on dit d'un nom propre même, aussitôt qu'on l'entend, ce mot est flamand, anglois, allemand, polonois, italien ; parce qu'on y sent l'analogie.

L'analogie en fait de langue est donc l'habitude de la langue et de l'oreille : le génie au contraire est l'habitude de l'esprit, qui s'est accoutumé à donner ou à recevoir les idées dans tel ordre plutôt que dans tel autre. En général notre ame dans toutes ses opérations

aime à être conduite par des rapports, parce que les rapports la soulagent, et la menent sans effort d'un terme à l'autre. Quand il y a des rapports, il lui semble qu'elle glisse d'une idée à une autre idée. Quand il n'y en a point, il lui semble qu'elle n'y arrive que par saut. C'est pourquoi toute langue formée a eu son analogie, qui la détermine en ce qui concerne la forme des mots, et son génie qui la guide dans ce qui concerne l'arrangement de ces mêmes mots.

Or ce génie ne peut être que dans le caractere ou la nature des hommes qui parlent une même langue, ou dans la nature de la langue même qui est parlée. Voyons d'abord ce qu'il peut y en avoir dans la nature des hommes. Les hommes en ce qui leur est essentiel sont les mêmes, dans tous les lieux et dans tous les tems : ils ont tous une faculté qui pense, et une autre qui sent : et ils communiquent à leurs pareils les mouvemens intérieurs de ces facultés, par le motif du besoin. Par conséquent ils doivent tous se porter à faire cette communication par la voie la plus courte et la plus sûre : il n'en est point d'autre pour le besoin. Dès que c'est lui qui ordonne et qui parle, il va d'abord au fait : nulle distinc-

tion, ni pour les pays, ni pour les tems, c'est un ressort placé dans toutes les ames, qui les agite et les secoue toutes de la même maniere. Si on suppose qu'il y ait une machine au-dehors qui doive en représenter les mouvemens; toutes les fois que les mêmes objets agiront sur le ressort interne, il en résultera, sinon d'aussi vives, au moins autant d'expressions dans cette machine extérieure; et elles y seront constamment arrangées selon l'ordre des secousses du ressort qui est au-dedans. Il n'est pas nécessaire de dire ici que cette machine extérieure est la parole. Tel est le génie des langues, considérées en général. Il est certain que si on considere la parole en général, avant que de la diviser en langue grecque, latine, française, etc. et dans l'idée de sa perfection possible; on se la représentera suivant pas à pas l'esprit et le cœur, rendant à la lettre la pensée avec ses circonstances, la rendant avec son degré de lumiere et de feu; avec ses parties, selon leurs configurations, leurs liaisons, leurs rapports, etc. Ce sera un portrait, où notre ame se verra hors d'elle-même, toute entiere, telle qu'elle est, dans toutes ses positions, ses modifications, ses mouvemens.

Mais

Mais si on la divise, et qu'on la considere, non comme on peut la concevoir en général, mais comme elle est réellement dans ses especes existantes; alors on peut envisager chaque espece par deux côtés: par le génie particulier des peuples, selon les climats qu'ils habitent; et par la forme et la constitution particuliere des sons qui constituent ce qu'on appelle une langue, par opposition à une autre langue.

Il semble que, si on considere les langues du côté du génie particulier des peuples, ce sera encore le même ordre des idées, et par conséquent des expressions. Toute la différence qu'on pourra y mettre se tiendra du côté du plus ou du moins de vîtesse ou de force. Les peuples qui auront plus de vivacité et de feu, pourront exprimer moins de choses, et en laisser plus à deviner à leurs auditeurs; parce que se contentant des principales idées, qu'ils exprimeront fortement, ils négligeront les autres, qui pourroient les arrêter dans leur course et les empêcher d'arriver sitôt. Ceux qui auront plus de flegme, ou plus de lenteur, prendront tout le tems nécessaire pour laisser sortir tour-à-tour toutes leurs idées principales et accessoires, avec

toutes leurs circonstances : car jusqu'ici nous supposons que la langue se prête à toutes les pensées, à leurs parties, à leurs manieres d'être. Or on ne voit point deux marches différentes. C'est la même, soit dans la langue idéale, soit dans la langue réelle, considérée seulement du côté du génie particulier des peuples (*a*). Et il faut bien que ce soit la même, puisqu'il y a de bonnes raisons pour qu'elle le soit, et qu'il n'y en a aucune pour qu'elle ne le soit pas. C'est le seul besoin de celui qui parle, qui regle sa langue et sa construction : et ce maître a par-tout et constamment la même méthode, dont le grand et l'unique principe est l'intérêt.

C'est donc ailleurs qu'il faut aller chercher la cause des différens arrangemens des mots. On la trouvera dans la

(*a*) J'ai cru assez long-tems que le génie de la langue dépendoit au moins en partie du génie de la nation ; je crois maintenant que j'étois dans l'erreur. Le génie de la langue françoise est dans Villehardouin comme il est dans Racine. Mais dans l'un il est offusqué par des latinismes et des barbarismes. Dans l'autre il est non-seulement purgé de tout ce qui lui est étranger, mais embelli de tout ce qu'il pouvoit recevoir de grace. C'est le goût de la nation qui a changé, non le génie de la langue.

seconde maniere d'envisager les langues particulieres.

Les langues particulieres qui existent sont toutes très-éloignées de la perfection possible et idéale. Elles ont toutes le même but, qui est de placer avec clarté et justesse (ces deux qualités comprennent toute la perfection du langage) dans les esprits de ceux qui écoutent, ce qui est dans l'ame de celui qui parle. Mais il y en a qui ont moins de couleurs que les autres, ou qui les ont moins fortes, ou qui les ont moins faciles à broyer, à fondre, pour produire les nuances : ce qui doit fonder des différences entre elles.

Toutes les langues consistent dans les sons. Ces sons étant figurés de telle ou telle maniere, appartiennent à une langue ou à une autre par une certaine analogie, qui les réunit et en forme un corps qui constitue la langue dans son espece : nous venons de le dire. Or ces sons figurés sont multipliés plus ou moins ; ce qui fait abondance ou pauvreté : ils ont plus ou moins de force ; ce qui fait énergie ou foiblesse : ils ont plus ou moins de flexibilité ; ce qui produit la douceur, la clarté, la justesse.

Nous tenons la source des différences

de constructions. C'est là ce qui for
le génie particulier des langues par r
port à l'arrangement des mots, et
les oblige de s'écarter de la nature, p
ou moins, selon qu'elles y sont plus
moins forcées par la disette, ou par
foiblesse, ou par l'inflexibilité. Et c'
là que nous trouverons la raison de
différence qu'il y a entre la construct
françoise et la latine.

CHAPITRE II.

Du Génie particulier de la Langue Françoise.

J'ENTENDS dire tous les jours, et je lis dans tous les livres, que les Latins avoient beaucoup plus d'avantages que nous. Nous sommes obligés, dit-on, de suivre toujours le même arrangement, nominatif, verbe, régime, c'est une marche éternelle qui ne varie jamais. Les Latins, au contraire, maîtres de leur construction, placent leurs mots à leur gré, sans être asservis à aucune regle. C'est tantôt un verbe qui se montre à la tête, tantôt un adjectif, quelquefois un adverbe, selon qu'il leur plaît, sans autre loi que celle de l'harmonie.

D'autres ont pris la chose d'une autre maniere, qui sembleroit plus juste, si elle étoit fondée en raison. Bien loin de plaindre la langue françoise d'être asservie à une construction monotone, ils la félicitent sur la clarté qu'ils prétendent que lui procure cette cons-

truction. « Dans la construction latine, (dit le P. du Cerceau, celui de tous qui s'est exprimé avec plus de sécurité sur ce point) » pourvu que les mots qui » doivent entrer dans la composition » d'une phrase s'y trouvent rassemblés, » peu importe bien souvent dans quel » ordre on les place, et quel rang ils » tiennent. Tel qu'on met à la tête de » la période figureroit souvent aussi-» bien, si on le renvoyoit à la queue; » de sorte qu'en mettant confusément » tous les termes d'une phrase dans un » chapeau, et les tirant au hasard l'un » après l'autre, comme les billets de la » loterie, la construction s'en trouve-» roit toujours, à peu de chose près, » assez réguliere. Notre langue n'admet » point une pareille licence, et a sa » route plus resserrée et plus gênée. » C'est ce que quelques gens lui repro-» chent comme une imperfection. J'en » conviendrai sans peine, dès qu'on » m'aura fait voir que de parler dans » le même ordre qu'on pense, c'est un » défaut. . . . . Pour moi j'ai cru jus-» qu'ici que celui-là parloit le mieux » qui se rendoit le plus intelligible, et » qu'on se le rendoit d'autant plus qu'on » laissoit moins à faire à la conception

» de ceux à qui on adresse la parole.
» Le dérangement des mots, et la dis-
» position presque arbitraire que per-
» met sur ce point la construction la-
» tine, a quelque-chose de fatiguant
» pour l'intelligence de celui qui écoute.
» Il faut qu'il épele, pour ainsi dire,
» chaque mot, et qu'il mette en ordre
» dans son esprit ce que nous présen-
» tons en désordre dans le discours....
» Au lieu que notre langue épargne cette
» fatigue à l'auditeur, en lui présentant
» les idées dans l'ordre naturel qu'elles
» doivent avoir..... C'est un avantage
» que notre langue a sur la latine, et
» sur celles qui lui ressemblent.....
» Je ne prétends point par-là déprimer
» la langue latine que j'ai étudiée toute
» ma vie..... Mais il faut qu'elle cede
» à la nôtre pour la régularité et la
» netteté de la construction. » On sait d'avance ce qu'on doit penser de cette doctrine.

Je demande premiérement à ceux qui parlent de la sorte, si nous sommes bien, nous François, placés, comme il faudroit l'être, pour juger des inversions latines et des nôtres. L'habitude est une seconde nature : il y a long-tems qu'on l'a dit ; et cela n'est jamais plus vrai

qu'en matiere de langue. J'écris en allant de gauche à droite ; et je trouve plaisant un Hébreu qui écrit en venant de droite à gauche. C'est vous-même qui êtes plaisant, me dit l'Hébreu. Vous ne voyez votre écriture que quand vous l'avez faite, et qu'il n'est plus tems de la réformer : votre main et votre plume vous la cachent : au lieu que nous, venant de droite à gauche, nous voyons le trait à mesure qu'il se forme. Rions, si vous le voulez, de son raisonnement. Toujours est-il vrai qu'à en juger par l'imagination, nous croyons que nos antipodes ont la tête en bas, et que c'est à nous seuls qu'il appartient de l'avoir en haut.

Il pourroit bien arriver la même chose dans la question présente, et que ce que nous croyons voir chez les autres ne fût que chez nous. Examinons ce problême avec attention.

Les Latins disoient *Patrem amat filius*, ou *filius amat patrem*, sans que ni l'une ni l'autre de ces constructions rendît le sens incertain. Nous ne pouvons rendre ces mêmes idées que d'une seule maniere, *le fils aime le pere*. La raison est que les Latins avoient des cas dans leurs noms, et que par ce moyen leurs noms

pouvoient être régissans ou régis indépendamment de la place qu'ils occupoient dans la phrase. Nous, au contraire, n'ayant dans nos noms aucun caractere extérieur qui distingue le nominatif de l'accusatif, c'est-à-dire, le mot *pere* régissant du mot *pere* régi, il est indispensable que le régissant soit avant le régi, sans quoi on courroit risque de les confondre, et par-là de mettre le désordre dans les idées. Voilà une premiere cause de singularité dans nos constructions. Il y en a une seconde, c'est la multitude des auxiliaires.

Il y a des langues où on a trouvé le secret d'attacher aux verbes par de légeres inflexions une infinité de rapports sans multiplier les mots pour exprimer ces rapports : rapports d'action, ou de passion, ou de réciprocité, rapports de tems, de lieu, de personnes, de genres, de nombres, de maniere. Les Hébreux disoient dans un même mot : *J'ai enseigné : j'ai été enseigné ? j'ai enseigné exactement : on m'a enseigné exactement : on m'a ordonné d'enseigner : on a eu ordre de m'enseigner : je me suis enseigné moi-même.* Les Grecs et les Latins avoient une partie de ces avantages, mais il ne les avoient pas tous.

Pour exprimer tous ces rapports, la langue françoise a besoin d'autant d'auxiliaires : auxiliaire pour l'actif, c'est le verbe *avoir*; pour le passif, c'est le verbe *être*. Souvent ces deux auxiliaires ensemble : *j'ai été enseigné* : auxiliaire pour la personne *je*, *tu*, *il*; pour certains modes, *que* : qu'on y ajoute l'adverbe *exactement*, le verbe françois est au verbe Hébreu, ce que cette phrase *un être étendu*, *vivant*, *animé*, *raisonnable* est au mot *homme* qui seul renferme toutes ces idées. Voilà une seconde raison de la différence de nos constructions ; je ne crois pas qu'il y en ait d'autres.

D'où je conclus 1.° Que notre langue doit avoir dans ces deux especes, une autre construction que les langues qui ne sont point sujettes à ces deux inconvéniens : 2.° Que notre langue doit reprendre les constructions ordinaires aux autres langues, quand elle n'est ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux cas.

Il est inutile, je crois, de vérifier la premiere de ces deux conséquences, du moins quant à ce qui concerne les cas des noms. L'exemple cité ci-dessus est sans réplique : *patrem amat filius*, *le fils aime le pere*. Je dis donc que dans ces

exemple nous ne changeons la construction latine que par la nécessité que nous impose le défaut de cas, cela est évident. Or ~~on sent~~ que cette construction revient assez souvent pour former un ordre de langage tout différent de celui des langues qui ont des cas proprement dits.

L'autre raison de différence se montre dans la préférence que nous donnons aux actifs sur les passifs. Le passif étoit nombreux chez les Latins, *à me Cæsar quotidiè visebatur*. Dirons-nous en françois, *César étoit tous les jours visité par moi*. Nous disons *tous les jours je visitois*, ou *j'allois visiter César*.

Pourquoi préférons-nous les infinitifs aux autres modes? Parce qu'ils nous débarrassent de quelques particules qui se trouveroient sur notre route. On aime mieux dire, *je viens pour vous voir* ou *je viens vous voir*, que *pour que je vous voie*.

Pourquoi dans les oppositions ne pouvons-nous pas trancher les idées les unes par les autres, comme les Latins? Parce que nos auxiliaires, nos articles, nos négatifs divisés en deux mots, *ne*, *pas*, se mettent entre deux et y font un cliquetis qui déplaît à l'oreille et tracasse

l'esprit. *Adest vir summâ autoritate et fide, Lucullus, qui ait se non opinari, sed scire; non audivisse, sed vidisse; non affuisse, sed egisse.* Dirons-nous? « Voici » un citoyen digne de foi, s'il en fut » jamais, Lucullus, qui ne dit pas qu'il » croit, mais qu'il sait; pas qu'il a ouï » dire, mais qu'il a vu; pas qu'il étoit » présent, mais qu'il l'a fait lui-même. » Quelle oreille pourroit y tenir? Nous disons: « Voici Lucullus qui ne dit point, » je crois, j'ai ouï dire, j'étois présent; » mais je sais, j'ai vu, c'est moi qui l'ai » fait. » Et nous nous acquittons par une autre sorte de vivacité. On voit l'étendue de l'application, et combien ces deux différences observées doivent en opérer dans la conformation des phrases.

S'il n'y a que ces deux causes de différences pour les constructions, celles-ci doivent donc être à-peu-près les mêmes dans les cas où ces causes ne se trouvent point. C'est la seconde conséquence. Nous revenons à l'ordre des Latins toutes les fois que nous le pouvons.

Nous n'avons en françois que trois ou quatre pronoms qui ont un accusatif terminé. Nous ne les construisons pas autrement qu'à la maniere des Latins.

Moi, *toi*, *soi*, *lui*, *elle*, et le relatif *qui*, ont à l'accusatif, *me*, *te*, *se*, *le*, *la*, *que*. Nous ne disons point, *je vois moi : je vois toi : il voit soi : il voit lui : il voit elle* ; mais *je me vois*, *je te vois*, *il se voit*, *il le voit*, *il la voit*. Il n'y a point de *qui pro quo* à craindre.

Si nous changeons notre actif en passif, comme des deux noms il y en a un qui a un caractere marqué par une particule ; nous reprenons l'ordre latin : *Patrem amat filius* ; si au lieu de dire à l'actif : *le fils aime le pere*, on emploie le passif, on dit : *Le pere est aimé par le fils*. C'est le même principe et le même terme de l'action dans les trois phrases. Une des parties a fait un arrangement particulier, parce qu'elle n'a pu faire autrement. Les deux autres n'étant forcées par aucune nécessité, ont suivi le même ordre, qui est le naturel : on le sent.

Mais pour le mieux sentir encore, qu'on fasse l'inversion du passif françois : *Par le fils est aimé le pere*, qui répond à celle-ci : *Le fils aime le pere*. On sent la différence des deux arrangemens. *Par le fils est aimé le pere*, est aussi dur pour nous, que *filius amat patrem*, l'eût été apparemment pour les

Latins. Le passif renversé nous blesse; parce que nous n'y sommes pas accoutumés et qu'il n'est pas fondé en raison. L'actif renversé ne nous blesse pas, par les deux raisons contraires.

De deux substantifs, dont l'un est régi, l'autre régissant, c'est le régissant qui marche avant l'autre, parce qu'il contient la principale idée, celle qu'on veut sur-tout présenter à l'esprit : *La beauté du printems, la difficulté de l'entreprise, la grandeur de Dieu.* Les Latins suivent le même ordre : ils ne le renversent jamais que pour l'harmonie : nous le faisons quelquefois comme eux.

Tout nom gouverné seulement par une préposition se place en françois comme en latin, tantôt au commencement, tantôt à la fin, quelquefois au milieu de la phrase : et la préposition est aussi rarement avant son régime dans l'une que dans l'autre langue. On ne dit point en françois, *Dieu par*, ni en latin, *Deo à.*

Les adverbes se plaisent par-tout à côté de leur verbe, parce qu'il n'y a rien qui puisse les en détacher. Les conjonctions, les interjections, n'ayant point de raison de s'éloigner de l'ordre naturel, sont par-tout, dans toutes

les langues, placées de la même maniere.

Les adjectifs joints aux substantifs se placent tantôt avant, tantôt après eux. L'intérêt de celui qui parle est ordinairement peu sensible dans ce cas. Et pour peu qu'il y ait une raison, soit d'harmonie, soit de clarté, soit de justesse, pour mettre l'un avant l'autre, on le fait également dans les deux langues. Cependant il y a parmi nous des adjectifs qu'on trouve toujours avant le substantif, et d'autres toujours après. Mais alors on peut les regarder comme faisant partie inséparable du substantif, comme une partie d'un mot composé de deux mots. Ainsi on dit, *le Pont neuf*, *la Place Royale*, *un pere de famille*, *un galant homme*, *un bon enfant*.

Nous ne dirons point que quand il s'agit de récits, nous suivons le même ordre que les Latins. Le fond des choses a par-tout le même arrangement. On dit par-tout : *Ad sepulchrum venimus*, *in ignem imposita est*, *fletur* : « On arrive » au lieu du tombeau, on la met sur le » bûcher, on pleure. » C'est, comme on voit, la même chaîne : et s'il y a quelque différence, c'est dans l'arrangement et la figure particuliere des anneaux qui forment cette chaîne.

Il en est de même des raisonnemens. On y procede par-tout du plus connu au moins connu. Et quelques longues que soient les périodes latines ou grecques, nous pouvons les rendre en françois de la même étendue, sans le moindre dérangement des conjonctions.

Par tout ce détail de preuves, il paroît certain que nous ne nous éloignons de la marche des Latins que quand les cas nous manquent, ou que les articles ou les auxiliaires trop multipliés nous embarrassent.

On pourroit objecter, en faveur de la construction françoise, qu'elle peint l'action telle qu'elle se fait; le principe se remue d'abord, et ensuite se porte à l'objet qu'il atteint: ainsi on dit, *le pere aime le fils*. Voilà l'ordre de l'exécution.

Mais dans l'exécution même, la vue de l'objet, c'est-à-dire, du *fils*, est nécessairement avant l'*amour du pere*. On sait le vieil axiome, *ignoti nulla cupido*. La nature toute seule fait plus de chemin, et plus vîte, que la métaphysique la plus subtile. Elle se porte sur le champ à la fin qu'elle se propose. Elle prend là ses motifs, ses moyens, c'est de là qu'elle part. Ainsi quand une langue veut exprimer fidellement les opérations et les

mouvemens de l'ame, il faut qu'elle parte du même point qu'elle.

De tout ce que nous venons de dire, il semble naturel de conclure que la langue latine doit avoir plus d'énergie, de vivacité, de feu, que la nôtre, dans certaines de ses constructions. Cependant il ne faut point croire que nous n'ayons aussi quelque avantage sur elle, du moins en certains cas. Nous avons nos articles qui mettent dans nos phrases une certaine précision, qui déterminent les objets, et semblent les montrer au doigt. Par exemple, le seul mot *panis* dans cette phrase, *panem præbe mihi*, peut être rendu de trois façons :

Donnez-moi un pain,
Donnez-moi le pain,
Donnez-moi du pain.

Les Latins n'avoient peut-être pas cette précision.

Dans les superlatifs, les Latins ne peuvent marquer la supériorité relative. *Maximus*, signifie *très-grand* et *le plus grand* : cependant ces deux superlatifs en françois signifient deux sortes d'excellences, l'absolue et la relative. On peut être très-grangseigneur, sans être le plus grand seigneur.

Il y a même observation à faire sur les auxiliaires des verbes, qui en sont comme les articles. Les caractéristiques des modes, des tems, des personnes, sont incorporés dans les verbes latins, *amabit*, *amabitur*, ils ne peuvent se séparer. Chez nous ces caracteres sont séparables : *il aimera*, *il sera aimé* : nous en tirons avantage dans l'interrogation. Les Latins sont obligés d'avoir recours à une particule ; *an amabit ? amabiturne ?* ou bien ils sont réduits à ne l'exprimer que par le ton de la voix. Nous trouvons cette expression dans le seul dérangement du caractéristique de la personne ; *aime-t-il ? aimera-t-il ?*

Outre cela nous séparons l'auxiliaire pour incorporer, en quelque sorte, l'adverbe dans le verbe, dont il modifie la signification : *Il sera* tendrement *aimé*, ce qui a de la vivacité et de la force.

Mais, dira-t-on, nous n'avons pas l'avantage de la suspension, que le verbe renvoyé à la fin, opere si merveilleusement chez les Latins : *Tandem aliquando, Quirites, L. Catilinam, furentem audaciâ, scelus anhelantem, pestem patriæ nefariè molientem. . . . . ex urbe ejicimus.* Rien n'est si agréable pour l'esprit. Si nous n'avons point celle-là,

nous en avons une autre qui peut nous en tenir lieu. Les Latins mettent plusieurs mots régis avant le verbe, nous pouvons y mettre plusieurs mots régissans : « Mais hélas ! ces pieux devoirs
» que l'on rend à sa mémoire, ces prie-
» res, ces expiations, ce sacrifice, ces
» chants lugubres qui frappent nos
» oreilles, et qui vont porter la tristesse
» jusques dans le fond des cœurs, ce
» triste appareil des sacrés mysteres,
» ces marques religieuses de douleur
» que la charité imprime sur vos vi-
» sages, me font souvenir que vous l'a-
» vez perdue. »

Nous ne parlons que de cette espece de suspension, parce que c'est la seule dont les Latins puissent tirer avantage contre nous. Nous avons aussi-bien qu'eux, toutes celles qui naissent de la disposition de la matiere, de l'arrangement et de la liaison des choses, des tours oratoires, des périodes et des figures. Nous avons celles des nombres, de l'harmonie, qui demande, en certains cas, une suite d'une certaine étendue, selon la maniere dont une phrase s'annonce; enfin, il n'a rien manqué à nos excellens auteurs pour se mettre au niveau des plus célebres écrivains de l'an-

tiquité. Notre langue leur a suffi dans tous les cas et dans tous les genres ; elle a également, et avec le même succès, rempli tout l'intervalle depuis la simplicité de la Fontaine et de Madame de Sévigné jusqu'au sublime de Corneille et de Bossuet.

Ne disons donc point que la langue françoise, peu propre à l'éloquence et à l'expression du sentiment, est faite pour instruire, éclairer, convaincre ; et que le grec et le latin au contraire, et toutes les langues à inversions, sont faites pour toucher, persuader, émouvoir le cœur et les passions. La vertu de notre langue seroit d'être claire, seche, froide, et partant, dit-on, philosophique ? Je n'ai garde de faire cet outrage à la Philosophie et moins encore à la langue des Corneille, des Racine, des la Fontaine, des Quinault, des Fénélon, et de la réduire à n'être que le langage de l'esprit. Ce seroit en faire un autre à celle des Homere, des Sophocle, des Platon, des Virgile, des Cicéron, de leur ôter la clarté, la netteté, la précision. Mais disons en général que la construction oratoire est celle du cœur et des passions, qu'elle est celle de la nature : et que l'ordre grammatical ou

métaphysique est celui de l'art et de la méthode. Et tirons de là une seconde conclusion, qu'il faut en françois éviter les constructions latines ou grecques, toutes les fois qu'elles peuvent nous causer de l'embarras ou nous rendre obscurs; mais que nous devons nous en rapprocher toutes les fois que nous le pouvons sans rien perdre du côté de la clarté, ni de la vivacité. Il ne seroit pas difficile de prouver que nos excellens auteurs l'ont fait toutes les fois qu'ils l'ont pu, qu'ils l'ont pu souvent, et que c'est par-là, qu'ils sont supérieurs aux autres écrivains.

CHAPITRE III.

Où on examine la pensée de M. du Marsais sur la Construction Oratoire.

QUAND les Lettres sur l'inversion parurent pour la premiere fois, il me revint que M. du Marsais n'étoit nullement de mon avis. Je l'avois prévu. Ce qu'il a écrit dans sa *Méthode pour apprendre la Langue latine*, est précisément le contraire de ce que j'avois tâché d'établir dans ces Lettres. Il va jusqu'à faire entendre que la langue françoise n'a point de cas, parce qu'elle n'en a pas eu besoin, parce que ses mots sont régissans ou régis par la force de leur arrangement, conforme à l'ordre naturel. J'ai cru devoir raisonner tout autrement, et j'ai dit, que les mots françois devoient leur qualité de régissans ou de régis à leur position, parce que n'ayant point de cas, ils ne pouvoient la devoir à leur terminaison. J'ai su depuis qu'il avoit traité cette matiere exprès et avec plus d'étendue. Si ce morceau eût été donné au public, j'y aurois appris sans doute à

rectifiér mes idées. En attendant qu'il paroisse, je suis obligé de m'en tenir à ce qu'il a dit dans l'article *Construction*, inséré dans le Dictionnaire Encyclopédique.

M. du Marsais distingue trois sortes de constructions dans les langues : la construction *simple et naturelle*, qui est la même que celle que j'ai appelée grammaticale et métaphysique : la construction *figurée*, dans laquelle on emploie les figures, qu'on peut appeler grammaticales, l'ellipse, le pléonasme, la syllepse, et l'hyperbate; enfin la construction *usuelle*, dans laquelle entrent les constructions simples et figurées, selon que l'usage l'ordonne ou le permet.

Il appuie (*a*) sur l'hyperbate de maniere à faire comprendre clairement ce qu'il pense sur la question des constructions. « L'hyperbate, c'est-à-dire, con» fusion, mélange des mots, est, dit » M. du Marsais, lorsqu'on s'écarte de » l'ordre successif de la construction » simple. »

Il semble, pour le dire en passant, qu'il eût été plus exact de dire *transpo-*

(*a*) Page 97.

sition ou déplacement. Le mot *confusion* porte une idée de vice et de défaut : et l'hyperbate est une beauté.

M. du Marsais ajoute que *l'hyperbate*, telle qu'il la définit, *étoit*, *pour ainsi dire*, *naturelle au latin*. Il pouvoit ôter la restriction ; puisqu'il est de fait qu'il y a très-peu, je ne dis pas de périodes, mais de phrases de deux mots, qui suivent chez les Latins l'ordre successif de ce que M. du Marsais appelle la construction simple.

Mais de là il suit ou que l'hyperbate n'étoit point sentie par les Latins, puisque c'étoit leur construction, *pour ainsi dire*, naturelle ; ou que si elle étoit sentie comme figure, elle devoit se définir chez eux, non par le renversement, mais par l'observation de l'ordre successif de la construction simple. Car l'hyperbate dans toute langue, où elle est figurée, doit, ce me semble, être le renversement de l'ordre usité dans cette même langue. On ne l'emploie que pour frapper l'attention, et réveiller l'esprit par une nouveauté. Or, la construction latine est, selon M. du Marsais et selon la vérité, la construction contraire à la construction simple ; l'hyperbate chez les Latins devoit donc être l'obser-

vation,

vation, et non le renversement de la construction simple ; ce qui ne s'accorde point avec la définition de M. du Marsais.

Cette propriété de la construction latine, n'auroit-elle pas dû arrêter court le savant Grammairien ? Il étoit aisé, en voyant une langue riche et parfaitement flexible, suivre constamment un ordre contraire à l'ordre qui nous paroît naturel, de soupçonner qu'il pouvoit y avoir un autre ordre aussi naturel que celui qu'on dit être celui de l'esprit et des idées. Il étoit même difficile de supposer que la langue des Cicérons, des Térences, des Virgiles, étant libre de suivre par-tout cet ordre naturel des idées, se fût fait une regle constante d'en suivre un qui le renverse de tout point. M. du Marsais a vu le fait, il en a même reconnu et indiqué la raison, qui est dans le génie et le mécanisme de la langue. « Comme il n'y avoit, dit-il, que les » terminaisons des mots qui, dans l'u- » sage ordinaire, fussent les signes de la » relation que les mots avoient entr'eux, » les Latins n'avoient égard qu'à ces ter- » minaisons, et ils plaçoient les mots » selon qu'ils étoient présentés à l'ima-

» gination, ou selon que cet arrange-
» ment leur paroissoit produire une ca-
» dence et une harmonie plus agréable.
» Mais parce qu'en françois les noms
» ne changent point de terminaisons,
» nous sommes obligés communément
» de suivre l'ordre de la relation que
» les mots ont entr'eux ». Qu'on mette le mot d'intérêt que nous employons, à la place de celui d'*imagination* qu'emploie M. du Marsais, son exposé n'est que le résultat des raisons qui fondent l'opinion contraire à la sienne. On sait qu'en fait de langage l'imagination est frappée et remuée, et par conséquent guidée par l'intérêt, et que la marche de l'un est la même que celle de l'autre. Nous avons dit dans la premiere Partie que les Latins suivoient l'ordre d'intérêts ou des passions, parce qu'ils le pouvoient par la conformation déterminée de leurs mots et de leurs cas; nous venons de dire que nous en suivions nécessairement un autre, parce que nous n'avons point de cas, et qu'il n'y a point assez de déterminaison dans nos mots. M. du Marsais dit la même chose, mais il en conclut que la langue latine, libre de suivre par-tout la nature, qui est la seule voie de la

persuasion, ne la suivoit presque jamais : et que la françoise, enchaînée et contrainte par la roideur et la configuration de ses mots, la suivoit presque toujours (*a*). On sent la singularité de cette conséquence.

M. du Marsais y arriva par une analyse qui, ce semble, auroit dû le conduire à un résultat tout opposé. Il remonte jusqu'aux sources de nos pensées ; il observe, avec raison, que quand il s'agit de les faire connoître aux autres par des sons ; elles prennent, quelque simples qu'elles soient, une sorte d'étendue, qui par conséquent est composée de parties, que ces parties sont ordonnées entr'elles, et que cet ordre est l'original de celui des signes dont nous nous servons dans l'usage de la parole. Tout est à-peu-près exact jusqu'ici ; mais quand l'Auteur ajoute « que les signes qu'on fait » aux enfans en leur montrant les ob- » jets, que les noms qu'ils entendent » en même temps qu'on leur donne (aux

(*a*) Cependant Quintilien fait une regle en faveur de l'ordre naturel : *felicissimus sermo est cui rectus ordo.* ix. 4. Entendoit-il par *rectus ordo*, un autre ordre que celui que M. du Marsais croyoit, pour ainsi dire, naturel à la langue Latine ?

» objets); que l'ordre successif qu'ils
» observent que l'on suit en nommant
» d'abord les objets, ensuite les modi-
» ficatifs et les mots déterminans. ...
» que tout cela fait regle dans notre
» esprit; qu'il est devenu notre mo-
» dele invariable. ... enfin que cette
» construction est appelée naturelle,
» parce que nous l'avons apprise sans
» maître par la seule constitution mé-
» canique de nos organes, et parce
» qu'elle suit la nature, c'est-à-dire,
» qu'elle énonce les mots selon l'état où
» l'esprit conçoit les choses »; alors
M. du Marsais oublie que son raisonnement pour être bon, devroit être applicable à toutes les langues, et qu'il n'en peut faire d'application qu'à la françoise. Cette marche d'instruction, qu'il prétend conduire à la construction naturelle, a été employée chez les Grecs et les Latins comme chez nous; pourquoi donc n'a-t-elle conduit ni les Grecs ni les Latins à cette construction?

M. du Marsais confond l'Instruction donnée avec l'impression reçue. L'ordre d'instruction est spéculatif, sans doute; il ne peut être autre chose : c'est celui qui est suivi dans le procédé présenté

par M. du Marsais. Mais celui de l'impression reçue qui est le plus fort, sans nulle comparaison, est au contraire tout relatif à l'action, à l'intérêt de celui qui l'a reçue. L'ordre de l'un ne peut donc pas être l'ordre de l'autre: il est essentiel de ne s'y pas tromper. L'enfant même ne fait attention aux objets qu'à proportion qu'ils l'intéressent, qu'ils le frappent, qu'ils lui promettent quelque bien, ou qu'ils le menacent de quelque mal. En un mot, lorsqu'on nomme les objets à ceux qui désirent en savoir les noms, ce qu'on leur dit a toujours le sens de cette phrase: ce qui vous a fait plaisir ou peine, ce qui pique votre curiosité, se nomme soleil, fruit, prairie, etc. L'idée de l'objet qu'on nomme est presque seul dans leur esprit, au moment où on le leur nomme.

M. du Marsais étoit tellement prévenu en faveur de cet ordre spéculatif et grammatical, qu'il croyoit que les Latins même étoient obligés de le rétablir, pour entendre ce qui se disoit en leur langue conformément à l'ordre d'intérêt. Par exemple, dit-il, quand les Latins prononçoient,

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
Littora. . . .

S'ils n'eussent fait attention qu'aux objets signifiés par les mots, sans avoir égard aux terminaisons qui donnent à ces mêmes mots des rapports et des déterminations, ils n'y auroient trouvé aucun sens : *armes*, *hommes*, *chante*, *Troie*, *qui*, *premier*, *des*, *côtes*, *Italie*, *destin*, *fugitif*, *Laviniens*, *venir*, *rivages.* Mais quand les terminaisons leur avoient donné le rapport grammatical ou spéculatif, et qu'ils avoient pu par une construction rapide arranger les idées contenues en ces vers : *Cano arma atque virum qui vir profugus à fato venit primus ab oris Trojæ in Italiam atque ad littora Lavina ;* alors « ils entendoient le » sens, ils relisoient le texte, et se li» vroient, comme nous, au plaisir que » leur causoit le soin de rétablir, sans » trop de peine, l'*ordre* spéculatif et » grammatical, *que la vivacité et l'em*» *pressement de l'imagination*, *l'élégance* » *et l'harmonie* avoient renversé ». Je n'ai point transcrit tout le raisonnement de M. du Marsais, mot à mot, parce

qu'il est embarrassé, et peu facile à saisir; mais je crois en avoir rendu le sens, selon l'esprit de l'auteur, et l'intérêt de la these qu'il avoit à prouver.

M. du Marsais, qu'on me permette de le dire, est toujours à côté de la question. On lui accordera aisément que sans l'expression des rapports les mots ne forment aucun sens : cela est vrai essentiellement, non-seulement dans le latin, mais dans toute langue. On lui accordera encore que l'esprit doit avoir prévu et comme pressenti le sens avant que l'ame soit émue. Mais suit-il de-là que dans les langues où les mots renferment en eux-mêmes l'idée de l'objet et celle de ses rapports grammaticaux, il faille que le mot qui signifie la cause soit avant celui qui signifie l'effet. Puisqu'on ne peut pas satisfaire complétement l'esprit en un seul mot, et qu'il en faut nécessairement plusieurs ; si ces mots ont également chacun leur rapport exprimé, pourquoi ne commenceroit-on point par ceux qui renferment en eux l'intérêt de la phrase ? Quand je dis *arma virumque*, l'accusatif m'annonce un verbe actif qui suit : cela est évident : mais quand je dis *cano* tout seul, ce même verbe étant

actif ne m'annonce-t-il pas un objet de ce chant, objet qui sans doute me sera bientôt présenté ? Ma pensée est donc également suspendue, dans l'un et dans l'autre cas. Toutes choses étant égales pour l'intégrité du sens, la construction latine me donne d'abord l'objet intéressant, *arma virumque ;* après quoi elle ajoute *cano.* M. du Marsais me donne d'abord *cano ;* ensuite il dit *arma virumque.* Il est donc indifférent pour l'intégrité du sens qu'on commence par le verbe ou par le régime.

Mais ce qui ne l'est point, c'est que M. du Marsais convient lui-même que sa construction est *l'ordre que la vivacité, l'empressement de l'imagination et l'harmonie avoient renversé.* Sa construction est donc l'ordre contraire à la vivacité, à l'empressement de l'imagination, à l'élégance et à l'harmonie : c'est donc l'ordre contraire à l'éloquence, et par conséquent l'ordre contraire à la nature. La vivacité du discours est-elle autre chose qu'un cours rapide des mots entraînés par la chaîne naturelle de nos sentimens ? L'empressement de l'imagination n'est-il pas la nature elle-même qui nous pousse, qui nous presse, qui nous emporte ? L'élé-

gance est-elle autre chose que la nature dessinée avec la précision de ses formes et de ses contours? Enfin l'harmonie, le nombre, le rythme, ne sont que la marche cadencée de la nature rendue, autant qu'elle peut l'être par le choix et par les suites des sons et des mots. Si tout cela se trouve dans l'arrangement qu'a fait Virgile, n'est-il pas évident que son arrangement est naturel, et que celui que M. du Marsais lui substitue ne l'est point?

Si je voulois faire sentir les différences de la construction latine, tant en prose, qu'en vers, avec la construction françoise, j'userois d'un procédé plus simple que celui de M. du Marsais.

Je lirois d'abord les deux vers de Virgile sans rien prononcer sur la construction de leur phrase :

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
Littora.

Ensuite je les mettrois en prose selon la construction latine : *Arma atque virum cano, qui vir primus ab oris Trojæ, fato profugus Italiam venit Lavinaque littora.* Si on ne contestoit point la lati-

nité de cette construction, j'observerois qu'elle ne differe de celle du poëte latin qu'en deux endroits: c'est-à-dire, qu'il n'y a que deux inversions latines; l'une de *Trojæ*, qui est séparé de son régissant: l'autre de *venit*, qui est placé entre *Lavina* et *littora*. Je ne parle point de *fato profugus*, qui étant une phrase isolée et presque absolue, n'a point de place marquée.

3.° Je traduirois en françois la prose latine avec sa construction, non comme M. du Marsais, qui ne met ni article ni pronom dans les mots françois, parce qu'il ne traduit point les modifications des mots latins, qui pourtant doivent être traduites; mais je dirois: *Les armes et le héros je chante, qui le premier des côtes de Troie, étant par le destin poursuivi, en Italie vint aux rivages Laviniens.* Ici j'observerois que cette construction, toute latine et toute gothique qu'elle est, nous donne fort bien le sens de l'Auteur, sans avoir eu besoin de la construction grammaticale qu'en a fait M. du Marsais; et que s'il y a pour nous quelque léger embarras, il devoit entiérement disparoître dans la langue des Latins, où chaque mot avoit ses rapports clairement marqués par ses terminaisons modificatives.

4.° Je traduirois ce même latin suivant la construction françoise : *Je chante les armes et ce héros, qui poursuivi par les destins, vint le premier des côtes de Troie en Italie, et s'arrêta sur les rivages de Lavinie.* Ici j'observerois qu'on s'est éloigné de la construction latine pour éviter les équivoques et les sens louches de certains mots, régis ou régissans, qui auroient paru avoir des rapports tout contraires à ceux qu'ils ont réellement, si on les eût placés selon la construction latine.

Enfin pour faire le cercle complet, je présenterois les vers de Despréaux :

Je chante les combats et cet homme pieux
Qui des bords Phrygiens conduit dans l'Ausonie,
Le premier aborda les champs de Lavinie.

Ces cinq constructions de la même phrase en vers et en prose, en latin et en françois, feroient voir 1.° combien peu les poëtes s'écartent de la construction naturelle de leur langue, et que s'il leur est permis d'abuser, cette licence a des bornes très-étroites, en-deçà desquelles il est plus sûr de rester que de passer au-delà : *sumpta pudenter*. Selon le système de M. du Marsais, il y auroit dans les deux vers de Virgile dix-huit ou vingt renverse-

mens de l'ordre naturel. Quel chaos, quelle confusion dans le peintre de la nature le plus vrai, et dans une langue qui fournit le plus de couleurs, de nuances et de constructions ! On y verroit 2.° que la construction latine en prose donne le sens de la phrase, sans qu'on ait recours à la construction grammaticale, telle que l'a faite M. du Marsais. 3.° Que dans notre langue nous n'employons cette construction grammaticale que lorsque nous ne pouvons employer l'autre, sans nous exposer aux équivoques; et qu'en poésie même, nous ne pouvons nous rapprocher de la construction latine par les inversions, que quand le sens n'en est ni moins clair ni moins précis.

Il ne s'agit point ici de disputer du mot. Nous cherchons laquelle des deux constructions est la plus vive et la plus naturelle, celle des Latins ou la nôtre, afin de savoir, si lorsque nous écrivons, nous devons tendre à nous rapprocher ou à nous éloigner de celle des Latins. Le mot *inversion* dans le sens dans lequel je l'ai employé, ne signifie que le renversement de l'ordre naturel à l'éloquence. Toute la question se réduisoit donc à savoir si les Latins

suivoient cet ordre : S'ils le suivoient, nous le renversons, cela est évident. Or si nous le renversons, il est important de chercher les moyens de le rétablir, s'il y en a, et d'approcher des modeles qui l'ont suivi, et qui sont parvenus par cette voie à une éloquence, qui semble au-dessus de nos forces. Je sais que les hommes de génie trouvent en eux ces moyens sans autre étude ; mais il n'en est pas moins certain que cet art mérite d'être examiné et développé, sinon pour aider le génie, du moins pour le rassurer.

Si M. du Marsais eût prit ce point de vue, son esprit d'analyse eût bientôt créé cet art, et rassemblé toutes les regles qui peuvent le constituer. Du moins n'eût-il pas assuré que *ce prétendu ordre d'intérêt ou de passions* que j'ai tâché d'établir, *ne saurait jamais être un ordre certain : Incerta hæc*, ajoute-t-il, *si tu postules ratione certa facere, nihilò plùs agas quàm si des operam ut cum ratione insanias*. Ce n'étoit pas ici le lieu d'appliquer Térence. Il est aussi aisé de marquer l'ordre d'intérêt que de marquer l'ordre métaphysique ; puisque ce sont comme deux corrélatifs, dont l'un excluant

l'autre, donne par la simple opposition, une idée aussi nette de son contraire que celle qu'on a de lui. M. du Marsais convient qu'il y a une construction usuelle, composée de la construction spéculative, et d'une autre construction qui est selon les passions. S'il peut dire avec certitude, ici l'ordre spéculatif est suivi; on peut dire de même, là il ne l'est pas : et la raison est aussi facile à donner dans l'un que dans l'autre cas. Ici il est suivi, dit-il, parce que la cause est avant l'effet, le sujet avant l'attribut, la substance avant le mode, etc. Là, dira-t-on, il ne l'est pas, parce que l'effet est avant la cause, l'attribut avant le sujet, la maniere de l'action avant l'action, etc. et il ne l'a pas été, parce que l'importance des idées, c'est-à-dire, l'intérêt qu'elles portent en elles-mêmes, a voulu qu'elles eussent les places où elles devoient être plus vives, plus fortes, plus frappantes. Cela est clair : et cependant c'est ce que M. du Marsais croit aussi impossible, que *d'extravaguer par principes*. Enfin toutes les fois que l'ordre simple ou spéculatif est renversé, M. du Marsais convenant que c'est par la passion ou par

l'harmonie ; cet aveu même n'est-il pas un principe suffisant pour fonder l'art des constructions oratoires? Le détail des regles ne dépend plus que de l'application de ce principe aux especes.

Il résulte de tout ce qui a été dit jusqu'ici: 1.° Qu'il y a deux manieres d'arranger les mots, l'une selon l'esprit, l'autre selon le cœur, de celui qui parle ou de ceux à qui on parle : 2.° Que la premiere maniere étant toute philosophique ou d'exposition, peut convenir à la métaphysique, à la géométrie, à tout le dogmatique purement spéculatif ; et que la seconde étant toute oratoire, toute portée vers la persuasion, toute livrée à l'intérêt ou aux passions, appartient de droit au barreau, à la chaire, à la poésie, à tous les ouvrages de goût. 3.° Que dans la plupart des ouvrages l'esprit étant mêlé avec le cœur, tantôt plus, tantôt moins, tantôt ensemble, tantôt successivement ; il y a des cas où la langue françoise a peut-être quelque avantage sur la langue latine. (Je dis *peut-être*, parce qu'il est possible que, *rotundus est sol*, soit aussi philosophiquement, c'est-à-dire, aussi nettement dit, que, *le soleil est rond.*)

4.° Il résulte que ces deux manieres d'arrangement sont convenables, si on le veut, chacun dans leur genre, c'est-à-dire, la premiere dans le genre grammatical et métaphysique, et la seconde dans le genre oratoire et de pratique, mais que celle-ci est la seule vraiment naturelle ; parce que dans toute langue c'est toujours pour quelque intérêt que l'on parle. Ainsi toute la différence qui subsiste entre la pensée de M. du Marsais et la mienne, est en ce qu'il prétend que l'ordre grammatical, qui est un ordre de foiblesse et de disette, est le seul ordre naturel, et que l'ordre oratoire, qui est un ordre d'abondance et de liberté, est une chimere hors de la nature. Je pense au contraire que l'ordre oratoire est si peu une chimere, que les Latins et les Grecs n'en ont point connu d'autre, heureusement pour eux; et qu'en observant leur marche, nous pourrions nous faire des regles très-utiles pour approcher d'eux, et les imiter jusqu'à un certain point.

M. du Marsais conclut dans ses principes qu'il *ne peut y avoir d'inversion que par rapport à la construction simple ; lorsque l'ordre* spéculatif *n'est pas suivi.* Je pense au contraire qu'il y en a une infi-

niment plus importante, à laquelle nos Grammairiens n'ont point fait assez d'attention, et qui méritoit plus que l'autre d'être étudiée et approfondie, au moins par les Orateurs et par les Philosophes, puisque c'est elle qui éloigne de la perfection de l'éloquence, les langues qui y sont assujetties par la structure de leurs mots, et par l'embarras des auxiliaires trop multipliés.

CHAPITRE IV.

Conséquences de la doctrine précédente par rapport à la maniere de traduire.

IL n'y a que ceux qui n'ont jamais essayé de traduire les Auteurs anciens qui puissent douter combien cette entreprise est difficile. Quand on a l'expérience, on sait qu'il faut souvent plus de temps, de peine, d'application pour bien copier un beau tableau, qu'il n'en a fallu pour le faire.

J'ai observé cependant qu'il y avoit des moyens pour diminuer la difficulté. J'allois en tracer les moyens, quand, à propos de gallicisme et de latinisme, il me fallut faire des recherches sur le génie de la langue françoise et de la langue latine. Parmi les réflexions que je fis, il me vint un doute sur l'inversion. On a pu voir par tout ce qui précede ; ce que ce doute a produit. La question sur l'inversion, d'incidente qu'elle étoit, est devenue un principe fondamental, d'où j'ai vu sortir toutes les regles que je vais essayer de tracer sur la maniere de traduire. Je suis donc

ici rendu au premier objet que je m'étois proposé.

Quand on traduit, la grande difficulté n'est point d'entendre la pensée de l'Auteur : on y arrive communément avec le secours des bonnes éditions, des commentaires, et sur-tout en examinant la liaison des pensées. Mais quand il s'agit de représenter dans une autre langue les choses, les pensées, les expressions, les tours, le ton général de l'ouvrage, les tons particuliers du style, dans les poëtes, les orateurs, les historiens : les choses, telles qu'elles sont, sans rien ajouter, ni retrancher, ni déplacer : les pensées, dans leurs couleurs, leurs degrés, leurs nuances : les tours qui donnent le feu, l'esprit, la vie au discours : les expressions, naturelles, figurées, fortes, riches, gracieuses, délicates, etc. et le tout, d'après un modele qui commande durement, et qui veut qu'on lui obéisse d'un air aisé ; il est évident qu'il faut, sinon autant de génie, du moins autant de goût, pour bien traduire, que pour composer. Peut-être même en faut-il davantage.

L'Auteur conduit par son génie toujours libre, et par sa maniere qui lui présente des idées qu'il peut accepter ou

rejeter à son gré, est maître absolu de ses pensées et de ses expressions. Il peut abandonner ce qu'il ne peut rendre. Le Traducteur n'est maître de rien; il est obligé de se plier à toutes les variations de son Auteur avec une souplesse infinie. Qu'on en juge par la variété des tons qui se trouvent dans un même sujet, et à plus forte raison dans un même genre. Dans un même sujet, dont les parties sont concertées et mises dans une juste harmonie, on voit le style qui s'éleve et s'abaisse, s'adoucit et se fortifie, se resserre et s'étend, sans cependant sortir de l'unité de son caractere fondamental. Térence depuis un bout jusqu'à l'autre a un style qui convient à la Comédie, qui est toujours simple et fin. Cependant les degrés en sont différens dans la bouche de Simon, de David, de Sostrate, de Pamphyle, de Mysis; ils sont différens quand ces acteurs sont tranquilles, ou émus, dans une passion ou dans une autre. Pour aller plus loin encore, le style épistolaire doit être simple: il faut écrire, dit-on, une lettre, comme on parle (supposé cependant qu'on parle bien.) Depuis *Maître Olivier* jusqu'au Roi, il y a bien des degrés de condi-

tions, variés par les talens, l'éducation, la naissance, la fortune. Il y a autant de styles simples qui y répondent. L'un ne doit pas être mis à la place de l'autre. On ne peut le faire sans blesser le bon goût, le décent. Voilà pour ceux à qui on écrit. Mais celui qui écrit se doit aussi quelque chose à lui-même. Les rapports de sa personne, de son âge, de sa place, de ce qu'il a été, de ce qu'il a fait, de ce qu'il espere, de ce qu'il craint, lui marquent des degrés, qu'il saisit dans le point juste, s'il a le goût exquis. Pour rendre tous ces degrés, il faut d'abord les avoir sentis : ensuite maîtriser à son gré la langue qu'on veut enrichir des dépouilles étrangeres. Les langues fortes brisent les graces, en les transportant; les langues foibles énervent la force. Quelle idée ne doit-on point avoir d'une traduction faite avec succès !

La premiere chose nécessaire au Traducteur est de savoir à fond quel est le génie des deux langues qu'il veut manier. Il peut le savoir par une sorte de sentiment confus, qui résulte de la grande habitude qu'on a d'une langue. Mais seroit-il inutile de jeter quelque lumiere sur la route du sentiment, et

de lui donner quelques moyens de s'assurer s'il ne s'égare point ?

Il n'y a gueres que les commençans, ou ceux qui ne savent qu'imparfaitement leur langue, qui soient embarrassés de trouver les mots, qui répondent à ceux qu'ils veulent traduire. Faute de pouvoir trouver les mots simples, qui existent, ils ont recours à des périphrases qui sont lâches, et qu'ils ne savent racheter par aucune compensation. Nous leur dirons d'étudier d'abord, et de bien apprendre leur propre langue; après quoi, ils ne seront plus embarrassés que des constructions; embarras qui leur sera commun avec ceux qui ont le plus d'habitude et d'usage, et qu'ils pourront diminuer en suivant les idées que nous allons développer.

La langue latine et la langue françoise ont un fond qui leur est commun, et des propriétés qui leur sont particulieres : ce sont ces propriétés qui fondent ce qu'on appelle latinisme et gallicisme.

Le latinisme dans une composition françoise, le gallicisme dans une composition latine, ne peuvent avoir lieu que lorsqu'on emploie un mot, un ré-

gime, une construction propre à l'une des deux langues, et étrangere à l'autre.

Il y a latinisme de mot en françois quand on dit *la fortune des armes : la molle arene*. En françois on dit *le sort des armes*. *Arene* ne signifie qu'en latin le sable d'une riviere : en françois c'est un terme d'antiquité qui signifie la partie de l'amphitéâtre où les gladiateurs combattoient chez les Romains. Il y auroit gallicisme en latin, si l'on disoit *vivacitas ingenii* pour *vivacité d'esprit ;* parce qu'en latin *vivacitas* signifie une qualité naturelle qui fait vivre long-temps une plante ou un animal. Ainsi le latinisme et le gallicisme de mots sont une espece de barbarisme.

Il y a latinisme de régime dans une phrase françoise quand on y emploie un régime latin. La Fontaine a dit en parlant du chêne : *celui de qui la tête au ciel étoit voisine :* On dit en latin *vicinum cælo caput*, mais en françois on dit *voisin du ciel : la Belette aux oiseaux ennemie :* en françois on dit, *ennemi des. J'admirois si Mathan*, etc. en françois *admirer* est actif, il ne se prend neutralement qu'en latin. De même si on disoit en latin, *Petrus laborat pro lucrari suam*

vitam, on feroit un gallicisme, non-seulement de mots, mais de régime, parce que non-seulement les mots seroient pris dans un sens qui n'est pas latin, mais qu'ils seroient régis par une regle de syntaxe françoise qui n'est point chez les Latins. Cette espece de latinisme et de gallicisme approche du solécisme.

Enfin il y a latinisme et gallicisme de construction, quand en françois on emploie des constructions qui sont propres au latin, et étrangeres au françois, ou qu'en latin on emploie des constructions propres au françois et étrangeres au latin. C'est de cette espece de latinisme et de gallicisme dont il est question ici.

Quand nous traduisons du françois en latin, nous employons souvent des constructions françoises sans scrupule: et au contraire, quand nous traduisons du latin en françois, la crainte que nous avons de porter dans la langue françoise les constructions latines, nous fait prendre tellement le contre-pied de l'arrangement latin, que le plus souvent nous ne sommes satisfaits de notre construction que quand on ne retrouve aucune idée à la même place qu'elle occupoit dans la phrase latine.

Si

Si cependant il est vrai que notre langue ne s'écarte de la construction latine que quand elle y est forcée, soit pour la netteté, soit pour l'harmonie ; il suit que nous devons nous remettre dans le même ordre que les Latins toutes les fois que nous n'avons pas une de ces trois raisons ; et par conséquent que toutes les constructions, qui n'étant fondées que sur l'intérêt, ou le point de vue de celui qui parle, ne trouvent dans les mots de l'autre langue aucun obstacle réel, qui leur fasse prendre un autre tour, doivent être conservée ; et que ce ne sera que dans les cas opposés qu'on sera obligé de changer les constructions, sous peine de faire un gallicisme, si on écrit en latin, ou un latinisme, si on écrit en françois.

Il suit de là que le premier principe de la traduction est : « Qu'il faut em- » ployer les tours qui sont dans l'Auteur, » quand les deux langues s'y prêtent éga- » lement. »

S'il y a dans Térence, *accipit benè* ; pourquoi ne traduiroit-on pas, *c'est un homme qui reçoit bien?* S'il y a *hoc mihi incommodat ;* pourquoi ne dira-t-on pas, *cela m'incommode ?*

Egredere ex urbe, Catilina, libera

Rempublicam metu : « Sortez de la ville, » Catila, délivrez la République de sa » crainte. »

Rarissimâ moderatione maluit videri bonos invenisse, quàm fecisse. C'est Tacite qui parle de la retenue d'Agricola par rapport aux soldats qu'on lui avoit donnés à commander : « Par une très-rare » modération, il aima mieux paroître » les avoir trouvés, que remis dans leur » devoir. »

Il en est de même des Poëtes ;

His ego nec metas rerum nec tempora pono :
Imperium sine fine dedi.

« Pour ceux-ci, je ne limite ni la puis- » sance ni les temps, l'empire que je leur » ai donné est sans bornes. »

Credita res : captique dolis lacrymisque coactis
Quos neque Tydides nec Larissæus Achilles,
Non anni domuere decem, non mille carinæ.

« On le crut : et on vit prendre par une » ruse et par des larmes forcées ceux » que ni le fils de Tydée, ni le héros » de Larissa, ni dix années de guerre » n'avoient pu domter avec mille vais- » seaux. »

Il est inutile de pousser plus loin ce détail. Tirons de ce principe des conséquences qui seront autant de regles de l'art de traduire. Il suit,

I. Qu'on ne doit point toucher à l'ordre des choses, soit faits, soit raisonnemens, puisque cet ordre est le même dans toutes les langues, et qu'il tient à la nature de l'homme plutôt qu'au génie particulier des Nations.

II. Qu'on doit conserver aussi l'ordre des idées, ou du moins celui des membres. Il y a eu une raison, quelque fine qu'elle soit à observer, qui a déterminé l'Auteur à prendre un arrangement plutôt qu'un autre. Peut-être que ç'a été l'harmonie; mais quelquefois aussi c'est l'énergie. Cicéron avoit dit : *Neque potest is exercitum continere imperator, qui seipsum non continet.* M. Fléchier qui a traduit cette pensée en orateur, n'ayant pu conserver l'ordre des idées, a au moins conservé l'ordre des membres; il a dit ; « Quelle discipline peut établir » dans son camp celui qui ne peut régler » sa conduite? » Que seroit-ce s'il eût mis : *un Général qui ne regle point sa conduite, ne peut régler une armée?* C'est le même sens, mais ce n'est plus le même feu; parce que ce n'est plus le

même ordre. D'un autre côté, s'il eût traduit : *un Général ne peut régler une armée, qui ne peut se régler lui-même ;* il eût fait un latinisme. Ainsi l'exemple de M. Fléchier nous donne une double leçon.

III. Qu'on doit conserver les périodes, quelques longues qu'elles soient, parce qu'une période n'est qu'une pensée composée de plusieurs autres pensées qui se lient entr'elles par des rapports intrinseques : et que cette liaison est la vie de ces pensées, et l'objet principal de celui qui parle. *Utens eorum sententiis et earum figuris* (*a*). Dans une période les différens membres sont comme des pendans qui se segardent, et dont les rapports font harmonie. Si on coupe les phrases, on aura les pensées : mais on les aura sans les rapports de principe, ou de conséquence, de preuve, de comparaison, qu'elles avoient dans la période, et qui en faisoient la couleur. Il y a des moyens de concilier tout : les périodes, quoique suspendues dans leurs différens membres, ont cependant des

(*a*) Cic. de Opt. Gen. Or. 7.

repos, où le sens est presque fini, et qui donnent à l'esprit le relâche dont il a besoin. En voici un exemple tiré de l'oraison de Cicéron pour le poëte Archias: *Sed ne cui vestrûm mirum esse videatur, me in quæstione legitima, et in judicio publico, cùm res agatur apud Prætorem populi Romani, lectissimum virum, et apud severissimos Judices, tanto conventu hominum, ac freqentiâ, hoc uti genere dicendi, quod non modò à consuetudine judiciorum, verùm etiam à forensi sermone abhorreat; quæso à vobis, ut in hac causa mihi detis hanc veniam, accommodatam huic reo, vobis, quemadmodùm spero, non molestam; ut me, pro summo poëtâ, atque eruditissimo homine dicentem, hoc concursu hominum litteratissimorum, hâc vestrâ humanitate, hoc denique Prætore exercente judicium, patiamini de studiis humanitatis ac litterarum paulò loqui liberiùs: et in ejusmodi persona, quæ propter otium ac studium minimè in judiciis periculisque tractata est; uti propè novo quodam et inusitato genere dicendi.* On peut traduire cette période sans la couper: « Mais comme l'affaire que je » plaide est une question de droit, une » cause publique, qui est portée au

» tribunal du Prêteur du Peuple Romain,
» et devant les Juges les plus austeres :
» et que cependant j'ai dessein de la trai-
» ter d'une maniere qui paroîtra peu con-
» forme à l'usage de barreau : j'ai, Mes-
» sieurs, à vous demander une grace,
» que vous ne pouvez me refuser, eu
» égard à la condition de celui que je dé-
» fends, et dont j'espere que vous ne
» vous repentirez pas vous-mêmes : c'est
» qu'ayant à parler pour un Poëte céle-
» bre, pour un savant, en présence de
» tant de gens de Lettres, devant des
» Juges si polis, et un Préteur si éclairé,
» vous me permettiez de m'étendre avec
» quelque liberté sur le mérite des Let-
» tres : et que, comme je représente un
» homme qui est étranger dans les affai-
» res, et qui ne connoît que l'étude et
» les livres, vous trouviez bon que je
» m'exprime moi-même d'une maniere
» nouvelle, et qui pourra paroître étran-
» gere dans le barreau. » Cette phrase est d'une longueur extrême : cependant, moyennant les repos qu'on y a pratiqués, l'esprit la suit sans peine jusqu'au bout. Si on la coupoit, les membres cesseroient d'avoir les mêmes forces et les mêmes regards, et le traducteur seroit infidelle. Il y a néanmoins des cas

où on peut couper les phrases trop longues : mais alors, celles qu'on détache ne sont liées qu'extérieurement et artificiellement : ce ne sont point proprement des membres de périodes.

IV. Qu'on doit conserver toutes les conjonctions. Elles sont comme les articulations des membres. On ne doit en changer ni le sens, ni la place. S'il y a des occasions où on puisse les omettre, ce ne sera que lorsque l'esprit pourra s'en passer aisément, et que se portant de lui-même d'une phrase à une autre, la conjonction exprimée ne feroit que l'arrêter, sans le servir.

V. Que tous les adverbes doivent être placés à côté du verbe, avant ou après, selon que l'harmonie le demande, ou l'énergie : c'est toujours sur ces deux principes que leur place se regle chez les Latins.

VI. Que les phrases symétriques seront rendues avec leur symétrie ou en équivalent. La symétrie dans le discours est un rapport de plusieurs idées, ou de plusieurs expressions. La symétrie des expressions peut consister dans les sons, dans la quantité des syllabes, dans la terminaison ou la longueur des mots, dans l'arrangement des membres. Voici

une phrase de Salluste qui a toutes ces especes de symétrie : *Animi imperio, corporis servitio magis utimur.* « Nous » nous servons de l'esprit pour com- » mander, du corps pour obéir. » Ou si l'on veut : en nous l'esprit commande, le corps obéit. Et Cicéron en parlant de M. Marcellus, à qui Catilina avoit demandé de loger chez lui : *Quem tu videlicet, et ad custodiendum te diligentissimum, et ad suspicandum sagacissimum, et ad vindicandum fortissimum fore putasti.* « Vous comp- » tiez sans doute, qu'il ne manqueroit » ni de vigilance pour vous garder, ni » d'adresse pour découvrir vos desseins, » ni de courage pour les arrêter. » Si on ne peut rendre son pour son, substantif, verbe, adverbe, adjectif, comme ils sont dans le texte, il faut au moins s'acquitter par une autre sorte de symétrie.

VII. Que les pensées brillantes, pour conserver le même degré de lumiere, doivent avoir à-peu-près la même étendue dans les mots ; sans quoi on ternit, ou on augmente leur éclat ; ce qui n'est nullement permis.

VIII. Qu'il faut conserver les figures de pensées ; parce que les pensées sont

les mêmes dans tous les esprits : elles peuvent y prendre par-tout le même arrangement ; ainsi on rend les interrogations, les subjections, les anteoccupations, etc.

Pour ce qui est des figures de mots, telles que sont les métaphores, les répétitions, les chutes de noms ou de verbes ; ordinairement on ne peut les remplacer par des équivalens : par exemple, Cicéron dit d'un décret de Verrès, qu'il n'étoit point *trabali clavo fixum* ; nous pouvons dire : il n'étoit point tellement *cimenté* que, etc. Si ces figures ne peuvent se transporter, ou se remplacer par des échanges, il faut alors reprendre l'expression naturelle ; et tâcher de porter la figure sur quelque autre idée qui en soit plus susceptible, afin que la phrase traduite, prise dans sa totalité, ne perde rien des richesses qu'elle avoit dans l'original.

IX. Que les proverbes, qui sont des maximes populaires, et qui ne font presque qu'un mot, doivent être rendus par d'autres proverbes. Comme ils ne portent que sur des choses dont l'usage revient souvent dans la société, tous les peuples en ont beaucoup de communs, si ce n'est pour l'expression, au

moins pour le sens : ainsi on peut presque toujours les rendre, Madame Dacier l'a fait fort heureusement dans sa traduction de Térence.

X. Que toute paraphrase est vicieuse. Ce n'est plus traduire, c'est commenter. Cependant quand il n'y a pas d'autres moyens pour faire connoître le sens, la nécessité sert d'excuse au traducteur; c'est à l'une des deux langues qu'il faut s'en prendre.

XI. Enfin, qu'il faut entiérement abandonner la maniere du texte qu'on traduit, quand le sens l'exige pour la clarté, ou le sentiment pour la vivacité, ou l'harmonie pour l'agrément. Cette conséquence devient un second principe qui est comme le revers du premier.

Les idées peuvent, sans cesser d'être les mêmes, se présenter sous différentes formes, et se composer ou se décomposer dans les mots dont on se sert pour les exprimer. Elles peuvent se présenter en verbe, en adjectif, en substantif, en adverbe. Le traducteur a ces quatre voies pour se tirer d'embarras. Qu'il prenne la balance, qu'il pese les expressions de part et d'autre, qu'il les mette en équilibre de toutes les manieres;

on lui pardonnera les métamorphoses, pourvu qu'il conserve à la pensée le même corps et la même vie. Il ne fera que ce que fait le voyageur, qui pour sa commodité donne tantôt une piece d'or pour plusieurs pieces d'argent, tantôt plusieurs pieces d'argent pour une d'or.

Qu'on dise en latin, *aspirante fortunâ*, on n'exigera point du traducteur qu'il mette, *la fortune le secondant* : on lui permettra de dire, *avec* ou *par le secours de la fortune* : il changera le participe en substantif.

S'il y a *fieri solet*, le verbe se changera en adverbe, et rejettera ailleurs ses propriétés de verbe, *il arrive ordinairement*.

Itineri paratus et prælio : *prêt à la marche et au combat*. Cette traduction n'est point assez françoise ; changeons les substantifs en verbes, *prêt à marcher et à combattre*.

Quelquefois l'adjectif se changera en verbe ; *ad omne fortuna munus subsistite pavidi et suspiciosi* : « Quand la fortune » vous présente ses faveurs, défiez-vous, » soyez sur vos gardes. »

Voilà des moyens qui sont très-simples : j'ose assurer quils ne manqueront jamais de produire leur effet, et d'ou-

vrir au traducteur embarrassé, une issue qu'il cherche quelquefois long-temps et inutilement, quand il n'est guidé que par l'instinct.

Le sens n'exige que la moinde partie des dérangemens, et les plus faciles, ceux qu'il y a à faire entre les mots régissans et les régis. Nous en avons assez parlé dans les Chapitres précédens. Ces dérangemens consistent à mettre dans le françois, le régime de l'actif après le verbe : *bellum intitulit ; il a porté la guerre :* à mettre après le substantif, en françois, un adjectif qui s'est trouvé avant lui, en latin : *furens bellua*, *bête furieuse ;* car *furieuse bête* n'auroit pas le même sens : à mettre après le substantif régissant, le substantif régi qui étoit avant lui en latin, *urbis magnitudo*, *la grandeur de la ville :* parce qu'il est d'usage de suivre toujours cet ordre dans la prose françoise, laquelle a eu droit d'admettre ou d'exclure à son gré les inversions qui semblent n'être que d'agrément, et du nombre desquelles est celle qui place le substantif régi avant le substantif régissant. Tels sont, à-peu-près, les dérangemens qu'exige le sens pour la clarté et la vérité.

La vivacité du sentiment cause beaucoup plus d'embarras au traducteur. Elle a différens degrés : tantôt c'est un feu qui brûle et qui éblouit, tantôt c'est une lumiere douce qui égaye et ne fatigue point. Elle est entre deux excès, le lâche, et le brusque : l'un énerve les pensées, qu'il détrempe trop ; l'autre les suffoque, en voulant les serrer. Quand les signes sont clairs, moins il y en a, plus ils sont vifs.

Les François, dit-on, sont plus vifs que les Latins. Quand ils traduisent, ils ne doivent pas l'être plus qu'eux. Heureux encore s'ils peuvent l'être autant qu'eux ! Ceux-ci n'avoient ni particules dans leurs noms, ni auxiliaires dans leurs verbes ; ils étoient lestes pour courir dans la carriere. Les auxiliaires sont pour nous ce que les valets et les bagages sont pour une armée : les Latins les appeloient, *impedimenta*, des empêchemens.

Pour nous en décharger en partie, nous prenons les infinitifs plutôt que les autres modes, les participes, sur-tout ceux du présent actif. Nous évitons les passifs, les superlatifs, certaines conjonctions qui alongent. Nous retranchons les prénoms des noms propres

latins ; nous abrégeons les éloges qui y tiennent ordinairement ; nous glissons des phrases coupées, etc.

Une grande partie de la vivacité du discours vient de la place qu'on fait occuper aux idées principales. Il y a dans chaque phrase deux places d'honneur : le commencement, qui frappe d'abord l'esprit : les latins le donnoient à l'objet ; et la fin qui acheve le sens, et est suivie d'un repos, qui donne le temps de réfléchir : les Latins le donnoient au verbe. Le milieu se remplit avec les choses communes, qui peuvent se confondre sans risque, et qu'il suffit d'appercevoir en gros. Pour nous accommoder à la constitution de nos noms qui ne permet pas toujours qu'ils soient à la tête, le traducteur peut changer l'actif en passif : *Patrem amat filius*, le pere est aimé par le fils.

La suspension sert beaucoup à la vivacité. Nous pouvons la produire en attachant au nominatif du verbe ce que les Latins attachoient au régime ; ou quand la phrase est d'une certaine étendue, en prenant le passif plutôt que l'actif ; parce que, comme nous l'avons dit, notre passif admet le même ordre des idées que l'actif latin.

Tous ces moyens concourent également à l'harmonie, dont la plus grande partie est dans la clarté et dans la chaleur du discours. Une phrase qui présente avec netteté un beau sens, plaît toujours à l'oreille. Celle-ci n'est mécontente que quand on lui offre des sons vuides, ou trop chargés d'idées, ou mal assortis. Car nous ne parlons point de l'harmonie qui est dans la beauté des sons, le traducteur ne peut employer les sons que tels qu'il les a dans sa langue.

Il y a dans toutes les langues des manieres de parler qui ne peuvent se traduire, comme celle-ci de la Fontaine :

Sixte en disoit autant quand on le fit saint Pere....
Un citoyen du Mans, chapon de son métier......

Nous ne prétendons point que nos observations puissent être en pareil cas de la moindre utilité. Il y a aussi certaines choses attachées au goût, aux mœurs des peuples, qui ne peuvent se transporter ; par exemple, les Latins étoient beaucoup plus libres que nous dans leur langue. Ils avoient des mots qui étoient chez eux du bon ton et qui chez nous

paroissent bas, *un bouvier*, *une vache*. Il ne faudroit qu'un de ces mots pour enlaidir un ouvrage de goût. Il semble que quand on traduit ces endroits, il faudroit prendre un tour plus délicat. Dira-t-on, « Rufillus sent les parfums, » et Gorgonius le bouc ; » *pastillos Rufillus olet*, *Gorgonius hircum ?* Il le faudra bien : car ce n'est point traduire que de dire, *Rufillus est parfumé ; Gorgonius a besoin de l'être.* Mais comment s'y pendre pour traduire la polissonnerie de Priape : *Pepedi diffissâ nate ?*

CHAPITRE V.

Quelques regles particulieres de traduction pour les différens genres.

A CES principes, communs à tous les genres d'ouvrages qu'on traduit, on peut en ajouter d'autres qui ne conviennent qu'aux especes particulieres : ces especes peuvent se réduire à trois : à l'Histoire, à l'Oraison, à la Poésie.

I. Quand on traduit un historien, ce n'est point assez de s'attacher au génie de l'histoire, il faut encore suivre, autant qu'il est possible, le génie de l'auteur; sans quoi, *tout a l'humeur gasconne en un* traducteur *Gascon.* Salluste est serré, concis, toujours élégant, mais d'une élégance qui a quelque chose de mâle et de vigoureux. Tite-Live est serré aussi, il est élégant, il est vigoureux, mais il n'a point la même sorte de précision que Salluste. Ses phrases sont remplies de propositions incidentes : qui se lient, s'entrelacent, et forment des périodes plus longues, de plus grandes masses d'idées, qu'il faut em-

brasser à la fois. Tacite est sombre, profond, quelquefois énigmatique, plein de réflexions et de philosophie. Son style est riche, fier, nerveux. Quelle différence, si on le compare avec celui de Quinte-Curce, ou de Cornelius-Nepos? Ici tout est clair, gracieux, élégant, fleuri, tout est fait pour plaire en même-temps qu'il instruit. Quelle différence encore, si on met à côté de lui les Commentaires de César, où tout est simple et parfait par la seule simplicité? César est un témoin qui dépose; Quinte-Curce un Rhéteur ingénieux qui peint; Cornelius-Nepos, un homme du monde qui écrit. Tacite et Tite-Live sont tous deux philosophes, tous deux historiens; mais le premier semble donner plus à la philosophie, et le second plus à l'histoire. Salluste est un homme d'Etat, nourri de principes républicains: sans faste, sans appareil, il a plus de nerf que de chair; tout semble lui venir de la nature. Si le traducteur n'a pas soin de rendre tous ces caracteres, il parodie plutôt qu'il ne traduit.

II. L'Oraison doit toujours marcher avec dignité. Tout doit y être tourné vers la persuasion. Il faut développer les idées, leur donner une certaine étendue

susceptible de nombre et d'harmonie, et capable de porter l'action de l'orateur. Le traducteur doit se placer dans ce point de vue ; l'oreille doit le guider, là plus qu'en tout autre genre, et toutes les regles particulieres que nous avons données ci-dessus, doivent être subordonnées à celle-ci. Il faut que dans la traduction on entende le ton soutenu de l'orateur, qu'on voie le germe de ses gestes et de son action (*a*).

Dans l'Histoire, il faut présenter les faits avec le ton convenable : dans l'Oraison, il faut présenter l'ame, la verve, la marche plus ou moins hardie de quelqu'un qui va à la persuasion : dans la Poésie, il faut joindre à ce feu les traits et les images.

III. Je distingue ici deux sortes de traductions : la premiere est celle qui rend un auteur dans une telle perfection qu'elle puisse en tenir lieu, à-peu-près comme

---

(*a*) *Non converti*, dit Cicéron, *ut interpres, sed ut orator, sententiis iisdem, et earum formis tanquàm figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis, in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum, vimque servare. Non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, sed tanquàm appendere.* De Opt. Gen. Or. 5.

une copie de tableau, fait d'une excellente main, tient lieu de l'original. La seconde n'est pas faite pour tenir lieu de l'auteur, mais pour aider seulement à en comprendre le sens, pour préparer les voies à l'intelligence du lecteur. Ce sera à-peu-près une estampe.

On convient que la premiere sorte de traduction est impossible pour les poëtes, soit qu'on l'essaye en vers, ou en prose. La prose ne peut rendre ni le nombre, ni les mesures, ni l'harmonie, qui font une des grandes beautés de la poésie. Et si on tente la traduction en vers, supposé qu'on restitue le nombre, les mesures, l'harmonie, on altere les pensées, les expressions, les tons. On traduit bien une épigramme de Martial, parce que dès qu'on a trouvé un vers heureux pour rendre la pointe, on se donne libre carriere sur le reste. Mais s'il s'agit de rendre les discours entiers de Didon, de descendre aux enfers avec Enée; quel poëte traducteur oseroit promettre de rendre tous les traits des tableaux de Virgile? Il peindra des monstres, des ombres, des lieux d'horreur, à-peu-près de même qu'un peintre qui fait un mauvais portrait. Celui-ci peint toujours un

homme, mais il ne peint point l'homme qu'on lui demandoit; le fils ne reconnoît point son pere, ni l'ami son ami. Il en peindroit les traits, ce ne seroit rien encore, s'il n'en rendoit l'ame, l'air, la vie, qui sont le point de perfection dans les tableaux, et qui se trouvent le plus souvent dans des finesses imperceptibles, dans des repos placés avec art, dans certains passages légers, dans des teintes, qu'on n'attrape que par hasard. On rendra de même par un heureux hasard, deux, trois, quatre vers, mais tout le reste sera défiguré et entiérement méconnoissable.

Il n'en est pas de même de la poésie, comme de la peinture, dans cette matiere: celle-ci a beaucoup d'avantages. Le peintre copiste a les mêmes couleurs spécifiques que le peintre original; il ne lui faut que des yeux intelligens, et une bonne main. Mais quand on supposeroit l'un et l'autre au poëte traducteur, il ne tient rien encore. Les mots de sa langue résistent d'abord de toutes manieres par leurs syllabes, par leurs sons, par la construction qu'ils exigent. L'oreille se plaint, la rime est quinteuse, la mesure est

toujours trop grande, ou trop petite pour la pensée. Cela est vrai par rapport à toutes tes langues : il n'y a que du plus ou du moins.

Virgile a voulu imiter plusieurs fois Homere et Pindare. Tout Virgile qu'il étoit, il leur a presque toujours laissé ce qu'ils avoient de mieux. C'est Aulugelle qui le dit, et qui le prouve par des exemples. On sait le mot de Virgile qui disoit qu'il étoit plus difficile d'emprunter un vers à Homere, que de prendre à Hercule sa massue. Qu'auroit-il dit, si on lui eût proposé de le traduire d'un bout à l'autre ? Il y a des Virgiles de nos jours qui ont eu plus de courage, ou plus de force, que ceux d'autrefois. Ils ont osé lutter contre une armée d'Hercules, et mettre en vers toute l'Iliade, avec un succès qui peut, apparemment, dispenser les amateurs de la poésie, d'aller chercher ce poëte dans sa langue naturelle.

Si on ne peut traduire parfaitement les poëtes en vers, il y a une maniere de le faire en prose, du moins avec quelque succès. Le ton poétique, qui fait le principal caractere du vers, peut se rendre assez bien, pourvu qu'on s'attache à trois points.

1.° A rendre les idées telles qu'elles

sont, poids pour poids, s'il est possible; on tâche du moins d'approcher de l'équivalent. De-là dépend une partie de la fidélité et de l'exactitude du traducteur.

2.° A laisser les idées, si on le peut, du moins les propositions et les phrases partielles, à leurs places. Rien n'oblige absolument un traducteur de déplacer les propositions. C'est le même ordre dans toutes les langues, parce que cet ordre ne tient qu'à la raison et à l'esprit. De-là naît la génération des idées, telle que la donne l'auteur; on suit sa marche; on court, on s'arrête, on se repose avec lui.

3.° Enfin, il faut tâcher de lier les pensées de même que l'auteur, de ponctuer comme lui, de rendre période pour période, de ne couper les phrases que quand il les coupe, etc.

Mais cette maniere de traduire est impossible. Elle ne l'est nullement. Il est impossible de rendre toujours un mot par un mot, un mot court ou long, sonore ou sourd, lent ou léger, par un autre qui ait absolument le même caractere. Il est impossible de rendre toujours le même feu, la même vivacité, la même figure, parce que chaque langue a ses

propriétés. D'où il suit qu'il est impossible de tout rendre, et par conséquent de donner une traduction, qui soit en tout égale à l'original. Mais si par un faux préjugé on s'imagine encore qu'il est impossible de laisser les idées à leurs places, et de les lier comme elles le sont dans l'auteur, que restera-t-il dans une traduction, pour représenter le texte traduit ? Le lieu et la liaison des idées ne tiennent point aux langues, elles ne tiennent qu'à l'esprit, au bon sens, au raisonnement. Or l'esprit et le raisonnement ont le même procédé en françois qu'en latin.

Mais si l'esprit obéit, la langue résistera : et la traduction sera roide, seche, froide. Oui, si on prend la regle en rigueur, et qu'on ne se permette jamais de s'en écarter; mais nous ne la présentons que comme un point de vue, auquel il faut tendre par la ligne la plus droite, ou la moins courbe qu'il est possible. Qui est-ce qui ne seroit point charmé d'avoir tout Vilgile traduit dans le goût de ce petit morceau tiré de la traduction de l'abbé des Fontaines ?

Si sine pace tua, atque invito numine Troës
Italiam petiere, luant peccata; neque illos
Juveris auxilio; sin tot responsa secuti,

Quae

Quæ superi manesque dabant ; en nunc tua quisquam
Vertere jura potest ? Aut cur nova condere fata ?
Quid repetam exustas Erycino in littore classes ?
Quid tempestatum regem, ventosque furentes
Æoliâ excitos, aut actam nubibus Irim !

« Si c'est sans votre permission, et » contre vos ordres que les Troyens ont » abordé en Italie, qu'ils expient leur » audace, et refusez-leur votre appui : » mais s'ils ont été conduits par tant » d'Oracles, s'ils ont obéi au ciel et aux » enfers, comment ose-t-on aujourd'hui » enfreindre vos loix et changer les des- » tins? Rappellerai-je l'embrasement de » nos vaisseaux sur le rivage d'Eryx? » Parlerai-je du roi des tempêtes solli- » cité, des vents déchaînés dans l'Eolie, » de tant de voyages d'Iris sur la terre? » Si on peut être fidelle à l'ordre et à la liaison dans les vers, à plus forte raison pourra-t-on l'être dans la prose.

Mais c'est une attention et un effort prodigieux.

Il est vrai qu'on ne traduira point en gros et à l'étourdi ; on comptera les pieces, on les pesera toutes l'une après l'autre. L'effort ne sera pourtant pas si grand qu'on le pense. Il ne s'agit que de se laisser mener comme par la main, et

de suivre la nature qui guidoit l'auteur, dans la composition. Si le texte présente un tour qu'on puisse adopter, on l'adopte par préférence à tout autre; s'il résiste, on tente une des voies que nous avons indiquées ci-dessus; s'il résiste encore, ce qui arrivera très-rarement, alors on prend conseil des circonstances, et si on ne réussit point, la difficulté même sert à justifier le traducteur.

CHAPITRE VI.

Des variations de la construction Française en prose.

IL ne s'agit plus ici de comparer la construction Française avec la Latine, mais d'examiner les variations de la construction Française elle-même, et de voir en quoi elles consistent et à quoi elles se réduisent.

La langue Française ne souffre point de dérangement, ou ce qui est le même, n'admet point d'inversions, au moins dans la prose.

Non-seulement on a donné cette proposition comme un principe; mais on a prétendu en tirer des conséquences à notre gloire. C'est pour cela, a-t-on dit, que nous avons l'avantage d'être plus naturels, plus simples, plus clairs, dans nos discours, que la plupart des autres nations: c'est un caractere marqué de notre langue que les autres n'ont point.

Il s'ensuivroit de-là, pour le dire en passant, que notre langue tireroit un avantage réel de l'inflexibilité de ses

noms, et de la foiblesse de ses verbes; et qu'elle seroit plus parfaite que la latine ou la grecque, car la perfection de toute langue consiste dans la clarté jointe à la justesse. Mais je demande à ceux qui raisonnent ainsi, s'ils croient que les Latins ne trouvoient pas leur langue naturelle, simple, claire. Tous les hommes veulent ces trois qualités dans le langage. Où sont ceux qui aiment le forcé, l'entortillé, l'obscur? Nous nous faisons juges du fond sans pouvoir juger des pieces. Notre langue nous paroît la plus claire de toutes les langues; cela n'est pas étonnant: c'est celle que nous savons le mieux: elle est née avec nous et nous avec elle; elle est comme un membre de nous-mêmes. Seroit-il possible que nous ne la trouvassions pas la plus aisée, la plus flexible, la plus claire de toutes les langues, puisque c'est celle qui nous obéit, et que nous entendons le mieux? Comment les Latins pouvoient-ils se retrouver au milieu de ces longues périodes de Cicéron qui ne finissent point? Les Latins feroient surement la même question, s'ils se trouvoient enveloppés dans certaines phrases de Bourdaloue et de Fléchier, et qu'on les supposât dans le même cas où nous sommes par rap-

port à eux. Nous leur dirons alors que nous entendons tous nos mots parfaitement, sans nul effort, et que nos tours nous sont familiers. Et si après cette réponse, ils nous disoient que le caractere marqué de leur langue est la clarté et l'aisance, nous ne manquerions pas de les trouver au moins singuliers. Mais laissons la conséquence, et revenons au prétendu principe. Notre langue n'a point d'inversions dans la prose: ouvrons les livres.

Voici ce que je trouve dans Fléchier à la premiere page qui s'est présentée:

« La valeur n'est qu'une force aveugle » et impétueuse, qui se trouble et se » précipite, si elle n'est éclairée et con» duite par la probité et par la pruden» ce; et le capitaine n'est pas accompli, » s'il ne renferme en soi l'homme de bien » et l'homme sage. Quelle discipline peut » établir dans son camp celui qui ne peut » régler ni son esprit ni sa conduite? Et » comment saura calmer ou émouvoir, » selon ses desseins, dans une armée, » tant du passions différentes, celui qui » ne sera pas maîtres des siennes? »

La premiere phrase est à-peu-près dans l'ordre français; car je ne parle point de ces deux phrases incidentes,

qui se trouble et qui se précipite, quoique les deux régimes, placés comme ils le sont, soient de véritables inversions, puisqu'ils sont avant le verbe qui les régit ; ni de la conjonction *si*, qui semble transposée, et qui devoit être à la tête de la période, avec la phrase qu'elle amene. C'est le même tour dans la seconde : *Le capitaine n'est point accompli, s'il ne renferme en soi l'homme de bien.* Pour ôter toute apparence d'inversion, il eût fallu dire : *Si le capitaine ne renferme en soi l'homme de bien, il n'est pas accompli.*

Mais l'inversion est évidente dans les deux autres phrases. Il ne s'agit pour le montrer que de les rétablir dans leur construction naturelle : *Celui qui ne sait régler ni son esprit ni sa conduite peut-il établir la discipline dans un camp ?*

Il en est de même de la suivante : *Et comment celui qui ne sera pas maître de ses passions, saura-t-il calmer ou émouvoir, selon ses desseins, dans une armée, tant de passions différentes ?*

Cette marche est conforme à nos regles : mais ce n'est point celle de l'orateur. Il en a renversé l'ordre, il a mis à la fin ce qui est ici au commencement, et au commencement ce qui est à la fin.

De quatre phrases, en voilà donc deux où il y a inversion palpable.

Et que deviendroit l'Eloquence sans ces inversions ! Ne sont-ce pas elles qui donnent de la vie, de l'ame, du nerf au discours ; qui le rendent piquant, en offrant d'abord à l'attention ce qui peut attirer l'esprit avec le plus de force ?

Que deviendroit la vivacité et l'énergie, ces qualités qui consistent non-seulement dans la force et le petit nombre des signes employés, mais encore dans la maniere dont on les dispose ? Moins l'esprit de celui à qui nous parlons a d'opérations à faire pour saisir les idées, plus il les saisit vîte. Nous devons donc tâcher que nos signes soient disposés à-peu-près de même que nos idées le sont : c'est presque la base de l'élocution oratoire. Nous le faisons sur-tout, quand notre imagination bien allumée, peut s'affranchir des regles mécaniques du langage, pour ne suivre que celle de l'éloquence naturelle. C'est par cette raison que Fléchier a plus d'inversions que Bourdaloue, parce que celui-ci donne tout au raisonnement : que Fléchier lui-même en a plus dans l'oraison funebre de Me. la Dauphine, que dans celle du

Président de Lamoignon ; et dans celle de M. de Turenne que dans celle de Me. la Dauphine. Ce sont les sujets qui échauffent les orateurs dans le tems de la composition ; et plus le génie est échauffé, moins il y a d'art et de réflexion dans l'arrangement des mots. Tout se fait alors par enthousiasme, *impetu :* ce qui vaut infiniment mieux que si la raison et les regles s'en fussent mêlées. Quoi de plus froid qu'un discours où les verbes seroient par-tout balancés entre les régissans et les régimes ? Il faut donc admettre les inversions dans la prose.

Non-seulement il faut les y admettre, il faut tâcher de les y faire entrer toutes les fois que le sens pourra le permettre ; et j'ose dire que le style sera chaud, à proportion qu'elles y paroîtront plus fréquemment.

Aussi ceux qui ont le vrai talent, la verve de l'éloquence n'y manquent-ils jamais. Toutes les fois que les régissans et les régimes sont tellement accompagnés qu'ils ne peuvent être pris l'un pour l'autre, c'est toujours le régime qui précede. Toutes les fois que les phrases incidentes qui pourroient être mises après le verbe peuvent aller avant

lui, jamais le vrai orateur n'en laisse échapper l'occasion. Cet arrangement donne de la consistance au discours : il soutient l'attention, et produit une chaîne d'idées qui se tenant toutes par la main, et se trouvant terminées de concert par un repos gracieux, montrent l'éloquence telle qu'elle doit être, c'est-à-dire, telle qu'une Reine qui est dans l'abondance, et qui la répand sur ceux qui l'approchent. En voici un exemple frappant tiré de M. Fléchier : « Quand je considere pourtant que les » Chrétiens ne meurent point : qu'ils ne » font que changer de vie ; que l'Apôtre » nous avertit de ne pas pleurer ceux » qui dorment dans le sommeil de la » paix, comme si nous n'avions point » d'espérance ; que la foi nous apprend » que l'Eglise du ciel et celle de la terre » ne font qu'un même corps ; que nous » appartenons au Seigneur, soit que nous » vivions, soit que nous mourions, parce » qu'il s'est acquis par sa résurrection et » par sa vie nouvelle une domination » souveraine sur les morts et sur les vi- » vans ; quand je considere, dis-je, que » celle dont nous regrettons la mort est » vivante en Dieu, puis-je croire que » nous l'ayons perdue ? » Un orateur ti-

mide auroit dit : *puis-je croire que nous ayons perdu celle dont nous regrettons la mort, quand je considere*, etc.

Il n'est donc pas juste d'assurer que la prose n'admet point d'inversions. Voyons si c'est à la poésie qu'en est réservé le droit.

Pour prouver que non, je ne citerai ni Moliere, ni Racan, ni Madame Deshoulieres, ni plusieurs autres dont les vers sont très-bons, et par conséquent très-poétiques, quoiqu'avec assez peu d'inversions. C'est sur-tout, dit-on, dans le haut style qu'est leur regne, quand le poëte tient la foudre. Voyons donc le dieu de nos poëtes, Corneille ; c'est chez lui que doit triompher l'inversion poétique, si le ton sublime en a le privilége :

Mânes des grands Bourbons, brillans foudres de guerre,
Qui fûtes et l'exemple et l'effroi de la terre,
Et qu'un climat fécond en glorieux exploits,
Pour le soutien des lis, fit naître de nos Rois ;
Ne soyez point jaloux qu'un roi de votre race
Egale tout d'un coup votre plus noble audace.
Vos grands noms dans le sien revivent aujourd'hui ;
Toutes les fois qu'il vaine, vous triomphez en lui,
Et les hautes vertus que de vous il hérite,
Vous donnent votre part aux encens qu'il mérite.

Voilà dix vers du style sublime : je n'y

vois qu'une inversion qui soit bien sensible, *que de vous il hérite*, au lieu de dire, *qu'il hérite de vous*. Cette autre, *dans le sien revivent*, est si douce, qu'il faut être averti pour s'en appercevoir.

Cherchons ailleurs encore, et toujours dans les endroits les plus hardis :

Regne : de crime en crime enfin te voilà roi.
Je t'ai défait d'un pere, et d'un frere, et de moi.
Puisse le Ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser cheoir sur vous la peine de mes crimes.
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie et que confusion,
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble.

Il n'y a rien de plus vigoureux dans toute la poésie française. Je ne vois dans ces huit vers, qui sont alexandrins, qu'une légere inversion ; *tous deux*. Chose singuliere ! il se trouve plus d'inversions dans dix lignes de Fléchier, qui étoit un peu froid, que dans Corneille, qui est brûlant, sur-tout dans le dernier endroit que nous avons cité. D'où vient donc le préjugé qui a fait ôter à la prose française le droit d'inversion pour le donner à la poésie ?

Tout n'est point préjugé. La chose est

vraie en partie : mais elle n'est point assez développée.

Il y a deux sortes d'inversions en françois : les unes plus sensibles, les autres moins. Celles-ci sont communes à la poésie et à la prose : elles sont oratoires, c'est-à-dire, appartenantes à l'éloquence; et on les emploie toutes les fois qu'on en a besoin pour peindre plus vivement et avec plus de feu : telles sont celles que nous avons citées de Fléchier, et dont on trouvera des exemples plus fréquens, à proportion que le style sera plus élevé et plus vif. Les autres inversions qui sont plus sensibles, appartiennent principalement à la poésie. La raison de l'une et de l'autre espece est l'agrément de la suspension, qui est un des plus grands charmes de tout discours. Les premieres sont peu sensibles, parce qu'elles sont enveloppées dans des phrases incidentes, qui se mêlant les unes dans les autres, adoucissent par ce mélange la transposition. Celles de la poésie au contraire sont tranchantes ; et par cette raison elles ont plus d'éclat, parce qu'elles brusquent l'ordre reçu.

Cependant elles sont à-peu-près les mêmes au fond ; et il n'y a gueres de différence entr'elles que le plus ou le moins

de hardiesse. Nous allons le montrer par le détail.

La prose n'admet point l'inversion, ou, ce qui est la même chose, la transposition d'un nom régi par un verbe : on dit *admirer la vertu; vanter son mérite;* on ne dit point, *la vertu vanter*, *son mérite admirer.*

La poésie ne l'admet pas plus que la prose. On souffre quand on entend dire, même en vers :

Par mille inventions *le public* on dépouille.

Il doit cueillir le fruit, et non l'*arbre* arracher.

O grand prince, que *grand* dès cette heure j'appelle;

Mon ame *la terre* quitte.

C'est le P. du Cerceau qui cite ces exemples, et il en conclut « qu'on peut établir, comme une regle générale, que » la transposition du verbe avec le nom » qu'il régit, ne doit pas se pratiquer en » vers, et que par rapport à ce cas, la » poésie ne change presque rien à la » construction de la prose. »

Mais elle n'y change pas plus dans les autres cas.

La poésie met très-bien après le verbe le nom qui le régit.

Tout ce que lui promet l'*amitié des Romains*.
Des feux qu'a rallumés *sa liberté mourante*.

La prose le place de même avec beaucoup de graces :

C'est ainsi que parloit autrefois un roi selon le cœur de Dieu.

Et ailleurs :

M. de Turenne *fait voir ce que peut pour la défense d'un Royaume un Général d'armée, qui s'est rendu digne de commander*, etc.

Voyons les transpositions des noms entr'eux.

Il y a celle d'un nom régi au génitif par un autre nom :

En vers :

Et des fleuves français les eaux ensanglantées.
Volt.

En prose :

C'est *d'un pere de famille que l'Evangile nous propose l'exemple.*

Celles d'un nom régi par la préposition *de* :

En vers :

Seigneur, *de mes malheurs*, ce sont-là les plus doux.

En prose :

De tous les hommes c'est le plus heureux.

Celles d'un nom régi par un verbe avec la même préposition :

En vers :

Allez, *de ses fureurs* songez à vous défendre.

En prose :

D'une voix entrecoupée de sanglots ils s'écrierent.

Ou avec la préposition *à* :

En vers :

Sans doute *à ce discours* tu ne t'attendois pas.

En prose :

A des impressions si vives quelle ame peut résister ?
A toutes ces injures qu'avez-vous pu répondre ?

Avec la préposition *après* :

En vers :

Après un long combat tout son camp dispersé.

En prose :

Après ses prieres accoutumées, elle s'abaissoit jusqu'à son néant.

Ou avec la préposition *dans* :

En vers :

Dans la foule des morts en fuyant l'a laissé.

En prose :

Dans des agitations si longues et si cruelles elle n'oublia jamais sa foi.

Ou avec *par* :

En vers :

Il lui fait *par tes mains* porter ton diadème.

En prose :

Par la loi du corps je tiens à ce monde qui passe, et par la foi je tiens à Dieu qui ne passe point.

Il en est de même des autres prépositions.

Sous la discipline du Prince d'Orange il apprit l'art de la guerre.

Contre des assauts si violens et si souvent répétés, il n'employoit que la patience et la modération.

Il en est de même des conjonctions, qui se transposent avec le membre de période qu'elles menent avec elles. Elles se transposent aussi aisément dans la prose que dans les vers : *Si sa vie avoit moins d'éclat, je m'arrêterois sur la grandeur et la noblesse de sa maison.*

La même transposition se fait avec plusieurs autres conjonctions, *quand*, *parce que*, *puisque*, *d'autant plus que*, *quoique*, *lorsque*, *tandis que*, *soit*, etc. et celles qui ne peuvent se transposer, parce qu'elles supposent nécessairement avant elles un autre membre, telles que, *car*, *cependant*, etc. ne peuvent pas plus se transposer dans les vers que dans la prose.

Les transpositions des infinitifs régis, soit par des verbes, soit par des noms, soit par des prépositions, suivent la regle des noms, dont ils tiennent la place et font l'office. On dit : *Le chant*, *du chant*, *au chant :* on dit aussi, *chanter*, *de chanter*, *à chanter*. Comme ces infinitifs se construisent de la même maniere que les noms, leur construction se renverse aussi de même.

J'ai oublié une espece de transposition, c'est celle du substantif avec l'adjectif. La prose soutenue et élevée en

admet quelques-unes : on dit dans une oraison funebre, *la froide main de la mort, ses glorieux exploits, de tristes regrets, une vigoureuse jeunesse.* La poésie, quelque élevée qu'elle soit, ne les admet pas toutes : elle ne dit point, *le triomphant Prince*, etc.

Voilà, à-peu-près toutes les especes d'inversions connues ; elles se trouvent également dans la prose et dans la poésie, avec cette seule différence que dans la poésie elles sont plus fréquentes et plus sensibles. Plus fréquentes ; parce que la poésie est le langage des passions : elle est hardie, vive, énergique ; elle veut frapper l'esprit. Plus sensibles : les inversions sont d'autant moins sensibles, que les mots transposés sont plus éloignés l'un de l'autre. On ne pourroit point dire en prose, c'est *d'un pere l'exemple* mais on dit : c'est *d'un pere de famille* qu'on propose *l'exemple.*

On ne permit d'abord à la poésie d'employer ces inversions plus sensibles que celles de la prose, que par tolérance, et en considération des contraintes de la mesure et de la rime. Mais depuis il arriva à cette espece d'inversion, ce qui est arrivé aux métaphores. D'abord on n'employa celles-ci que par nécessité

et faute d'autres mots ; mais ensuite l'agrément qu'on trouva dans les deux faces que ces mots présentoient, les fit regarder comme une beauté du langage. De même l'inversion poétique qui d'abord avoit paru dure, s'est adoucie par l'habitude ; et quand elle est dans un juste degré de liberté, elle a dans le vers le mérite de la dissonance dans la musique.

Il est donc vrai de dire que nous avons des inversions dans notre langue. On peut dire même que nous en avons plus que les Grecs et que les Latins, puisque nous renversons l'ordre naturel, qu'ils ne renversoient pas ; et qu'après l'avoir renversé, nous renversons encore celui qui nous est habituel : en un mot, nous renversons le langage de la nature, nous renversons le langage d'habitude : nous nous croyons renversés, quand nous ne le sommes pas, et nous le sommes, quand nous ne croyons pas l'être. Il faut nous le pardonner : la nécessité nous y force souvent ; et quand elle ne nous y force pas, il ne nous est pas moins permis qu'aux Grecs et aux Latins de profiter de ces renversemens dans certains cas, pour nous donner les avantages de l'énergie et de l'harmo-

nie, dont nous sentons le prix aussi-bien qu'eux.

Si l'on veut maintenant, que je tire des conséquences de cette doctrine, en voici quelques-unes qui se présentent.

Il suit 1.° Qu'on ne doit point juger des inversions latines par les françaises, ni des françaises par les latines ; mais des unes et des autres par l'ordre dont elles sont le renversement.

2.° Qu'on ne doit employer l'inversion que pour la clarté, ou l'énergie, ou l'harmonie : et que par conséquent plus la matiere est grande, èt le style élevé, plus il y aura d'inversions. Le style simple n'a gueres que la premiere raison pour les admettre, la clarté. Le haut style a outre celle-là les deux autres : et la poésie a la troisieme, plus encore que la prose du haut style. Cependant toute inversion qui ne seroit dans les vers que pour produire la rime, ou opérer une élision, dont le besoin seroit visible, déplairoit ; parce qu'elle annonceroit la foiblesse et l'indigence plutôt que la liberté et le goût ; c'est pour cela que les inversions de Chapelain sont insoutenables.

3.° Qu'il n'est pas vrai de dire que l'inversion est ce qui constitue le *vers*

en français, qui le rend vers et non prose. Pour faire un bon vers, il faut premierement les mesures. 2.° Employer certains mots, soit vieux, soit extraordinaires, qui n'appartiennent qu'à la poésie, et que pour cela on nomme poétiques. 3.° Faire un usage fréquent des figures lumineuses et éclatantes. 4.° Enfin employer de tems en tems les inversions poétiques, pourvu qu'elles soient préparées et ménagées dans un juste degré de liberté. Une de ces quatre choses suffit quelquefois pour faire un bon vers, et on peut dire que la derniere est la moins nécessaire de toutes.

LETTRES SUR L'ACCENT,

A M. L'ABBÉ D'OLIVET,

De l'Académie Française.

L'OBJET de ces Lettres ne peut être étranger dans un Volume qui traite de la Construction. Le nombre considéré comme chute finale, a des rapports essentiels avec l'accent oratoire : et avant que de parler de cet accent, il est nécessaire de savoir ce que c'est que l'accent prosodique dans notre langue.

PREMIERE LETTRE.

Sur l'Accent prosodique.

AVONS-NOUS dans les mots de la langue française, considérés à part, et sans aucune relation, ni à ceux qui les accompagnent, ni à ce que la phrase

signifie, des syllabes qui demandent d'être plus élèvées ou baissées dans la prononciation? Voilà, Monsieur, l'état de la question tel que vous le proposez dans votre *Prosodie* (*a*).

Il ne s'agit donc dans cette Lettre, ni de l'accent oratoire, qui aide à désigner, ou à fortifier le sens d'une phrase dans le discours, soit familier, soit soutenu; ni de l'accent national, qui est un vice et non une propriété de la prononciation française; ni de l'accent imprimé, qui marque un *e* plus ou moins ouvert ou fermé, qui distingue un adverbe d'un nom, qui tient lieu d'une lettre supprimée : il s'agit uniquement de l'accent qui, s'il existe, fait élever ou baisser la voix sur une syllabe, en prononçant un mot français, je dis un mot, et non pas une phrase.

Personne n'ignore que les Grecs et les Latins avoient des accens, quoique dans les commencemens ils ne les marquassent point dans l'écriture. Tous nos voisins, les Italiens, les Espagnols, les Anglois, les Allemands, chantent leur langue. Pour nous, nous avons l'axiome

(*a*) Page 114

qui dit : *Que pour bien parler Français ; il ne faut point avoir d'accent.* Cet axiome doit-il se restreindre aux prononciations provinciales, ou s'étendre à toute espece d'élevement ou d'abaissement de la voix sur toute espece de syllabe française !

Il n'est pas possible, disent quelques Grammairiens, de prononcer aucun mot de plusieurs tems, qu'on n'éleve ou qu'on n'abaisse la voix sur quelqu'un de ces tems. Il falloit ajouter, lorsqu'on s'arrête après l'avoir prononcé : et cela est si vrai, que si par quelque surprise on termine une phrase sans en avoir préparé la chute, on revient machinalement sur les dernieres syllabes pour y faire sentir l'accent. Les animaux mêmes suivent cette loi ; il n'en est point qui ne finissent leur cri par une inflexion plus ou moins sensible. Ainsi je ne m'arrêterai point à prouver l'existence de ces inflexions dans notre prononciation : ni même à en rechercher les causes. Il peut se faire que dans certains cas, il y entre un peu de lassitude, et que la poitrine fatiguée de celui qui prononce, laisse tomber les derniers sons, pour arriver plutôt au repos. Mais il me semble plus naturel de penser que cet abaissement se fait par la force

force secrete de quelque loi, qui s'exécute mécaniquement en nous-mêmes, dans le passage du mouvement au repos. Il faut de l'attention et même de l'effort pour soutenir une finale ; et pour la laisser tomber (*a*), il ne faut que suivre la nature.

Il y a une seconde loi aussi naturelle, qui est une suite de cette premiere : c'est que pour préparer la chute ou l'abaissement final, on éleve la syllabe qui précede le premier instant de cet abaissement, soit pour rendre la chute plus sensible, ou que ce petit contraste fasse un agrément de plus, ou enfin que le pressentiment du repos qui va arriver, donne une légere secousse à la voix qui va s'arrêter : quand on dit, *votre bonté* ; la syllabe *bon* est plus élevée que *votre*, et rend la syllabe *té*, plus sensiblement basse.

En partant de ce point, que la voix s'abaisse aux finales, et qu'elle s'éleve avant que de s'abaisser ; la question se

(*a*) Natura, dit Cicéron, *quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec à postrema syllaba citra tertiam, quo magis naturam ducem ad aurium voluptatem sequatur industria.* Orat. 18.

réduit à savoir sur quelles syllabes la voix s'éleve, et s'il est possible qu'il y ait des regles sur cet objet.

Mais avant que de songer à faire ces regles qui ne peuvent être que des observations générales réduites en maximes, essayons de faire des observations particulieres. Lisons, prose ou vers, il n'importe, puisqu'il s'agit des syllabes considérées dans un mot pris séparément : et écoutons attentivement, et s'il se peut, sans prévention, quelles seront les inflexions de notre voix :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel :
Je viens selon l'usage antique et solemnel,
Célébrer avec vous la fameuse journée,
Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée.
Que les tems sont changés !

Il me semble que sur *oui*, syllabe que je prononce longue, parce qu'elle est diphtongue, j'éleve et abaisse successivement la voix. Si l'on ne convient point de cette inflexion ; ce sera parce qu'on prétendra que *oui*, même dans la prononciation soutenue et appuyée, comme elle l'est ici, est un monosyllabe bref : ce qui ne seroit que contre l'exemple cité, et non contre le principe qui sera

développé ci-après, et qui est que dans tout mot prononcé en deux tems, s'il est suivi d'un repos, il y a élévement sur le premier tems, et abaissement sur le second.

Sur *je* qui est très-bref, je n'éleve ni n'abaisse la voix. Si je réunis *je* avec *viens*, je prononce *je* comme dans un mot de deux syllabes, élévant la premiere et abaissant la derniere, *jé-viens*.

Dans son temple. Dans et *son* étant aussi brefs que *je*, sont prononcés comme lui : les réunissant avec *temple*, èt faisant avec ce mot la valeur d'un trissyllabe féminin, j'éleve la syllabe *son*, et j'abaisse *temple*, *dans son temple*.

Je dois dire ici, pour prévenir les objections, que l'accent n'est jamais que pour préparer et annoncer le repos; et que, quoiqu'il soit virtuellement dans tout mot qui en est susceptible, c'est-à-dire, qui se prononce en plusieurs tems, il n'est réel et effectif que quand le repos vient après ce même mot. Ainsi on dit : *Róma*, *Románus*, *Romanórum*, l'accent sur la pénultiéme, quand ces mots sont prononcés seuls, et que la voix s'arrête après les avoir prononcés; mais si on dit, sans s'arrêter, *Romanum-imperium*;

l'accent de *Romanum* n'est point rendu par la voix, celui de l'antépénultieme d'*imperium* suffit. Ce seroit le contraire, si l'on prononçoit *imperium romanum*; l'accent d'*impérium* ne seroit point rendu, et celui de *romanum* le seroit. Continuons.

J'abaisse la derniere d'*adórer* et d'*étérnel*, et j'éleve la pénultieme, quand je les prononce seuls.

Selon l'usage antique et solemnel, j'éleve la voix sur la premiere de *selon*, si je fais sentir l'*e* muet; je l'éleve sur la premiere d'*usage*, d'*antique*, et sur la seconde de *solémnel*.

Célébrer avec vous: l'accent est sur la seconde de *célébrér* et sur la premiere d'*avec*, si on les prononce séparément: si on les prononce ensemble, il est sur la derniere d'*avéc*: *célébrer avéc vous*.

La fameuse journée. Ces deux mots réunis n'ont qu'un accent sur la pénultieme de *journée*; séparés ils ont chacun le leur sur la pénultieme, *faméuse journée*, parce que leur derniere masculine est longue.

Où-sur-le-mont-Sina. Aucun de ces quatre monosyllabes n'est assez long pour avoir un accent; le mot *Siná* en a un pour lui seul, s'il est pris sépa-

rément, et pour les quatre mots qui le précedent, s'il est prononcé de suite après eux.

La-loi-nous-fut-donnée : c'est encore la même observation, de même que dans l'hémistiche qui suit : *Que les tems sont changés!* Cependant l'article *les* étant très-long par nature, et la prononciation, quoique soutenue, ne faisant que l'abréger sans le rendre bref ; il semble que la voix s'éleve un peu sur ce monosyllabe, et qu'elle s'abaisse sur *tems.*

Je conviendrai sans peine que dans un essai tel que celui-ci, il est aussi aisé de se méprendre que d'être contredit. Je demande seulement qu'on attende pour juger, que tout soit lu, et qu'on tâche de ne pas confondre l'accent prosodique avec l'accent oratoire.

Nous n'avons vu dans les vers cités que des monosyllabes, des dissyllabes et des trissyllabes : veut-on voir des mots plus longs ?

> D'où vous vient aujourd'hui ce noir *pressentiment*
> Dès long-tems votre amour pour la *religion*
> Est traité de révolte et de *sédition*.

L'accent dans ces trois mots est placé sur l'antépénultieme, qui est suivie de

deux très-breves. On abaisse de même les deux dernieres dans *admirâblement*, *invinciblement*, parce que les deux dernieres sont très-breves. On n'abaisse que la derniere dans *infiníment*, parce que la pénultieme n'est pas si breve que les autres syllabes de ce mot.

Si à ces adverbes ou à d'autres mots on joint quelques monosyllabes par maniere d'enclitique, l'accent se porte alors sur la derniere, et la voix s'abaisse et se repose sur l'enclitique, *admirablemént-bien*, *excessivément foible* : cette *expressión-là* : *ce mót-ci* : *vous l'entendez-mal*, *vous n'y pensé-pas*.

Avant que d'établir aucun principe d'après ces observations, il est nécessaire de fixer quelques notions.

On convient généralement que dans toutes les langues qui ont des accens prosodiques (elles en ont toutes, plus ou moins sensibles) il ne peut y avoir qu'un accent pour un mot, quelque long que soit ce mot.

On convient encore que cet accent consiste à élever la voix seulement, ou à l'abaisser seulement, ou à l'élever et à l'abaisser successivement sur une même syllabe : ce qui forme trois especes d'accens, l'aigu, le grave, le circonflexe. Le

grave, selon quelques grammairiens, est moins un accent qu'une privation d'accent; parce que, disent-ils, on n'abaisse la voix qu'après qu'on l'a élevée. D'où il suit qu'en rigueur il suffiroit d'employer l'aigu (*a*) : excepté dans les monosyllabes, pour marquer par le circonflexe que la voyelle accentuée équivaut à deux : *gite*, *pâte*, etc.

On convient en troisieme lieu que cet accent ne peut être placé que sur la derniere syllabe, ou sur l'avant derniere, ou enfin sur l'antépenultieme, selon que les dernieres sont longues ou breves, ou breves plus ou moins.

Il est inutile de dire qu'on ne peut élever et baisser successivement la voix sur une même syllabe, à moins que cette syllabe n'ait une durée sensiblement divisible en deux parties, ou tems, et que par conséquent elle ne soit longue.

Une syllabe longue est donc celle qui a la durée de deux tems dans la prononciation, comme *blâme*, *pâte*, *gite* : l'accent tenant lieu d'une seconde voyelle, *blaame*, *paate*, *giite*.

(*a*) Servius, ancien Grammairien, pense que l'accent grave n'est d'aucun usage. Sanctius qui le cite L. 1, c. 3. pense qu'il n'est resté que l'aigu.

Vous avez dit, et cela est évidemment vrai, que nous avons des longues moins longues, comme la seconde de ha*sard* et la premiere de *tem*ple : elles reviennent à-peu-près aux longues par position chez les Grecs et les Latins, lesquelles ne sont jamais aussi longues que les longues par nature : je leur donne un tems et demi.

Si la syllabe breve n'a qu'un tems, la plus breve n'aura qu'un demi-tems, et la muette très-breve, qu'un quart de tems, et peut-être moins encore, comme la derniere de *syllabe*. Ainsi *infinité* sera de quatre breves ; la seconde de *nation* sera plus breve, et la derniere de sylla*be* très-breve. Ces détails sont nécessaires dans la matiere présente.

Tâchons maintenant, d'après ces notions, d'établir quelques principes fixes eu égard au nombre et à la quantité des syllabes dont les mots sont composés.

Monosyllabes masculins.

Tout monosyllabe bref pris séparément n'a point d'accent : on en a indiqué la raison. Jamais la voix ne s'éleve qu'elle ne s'abaisse ensuite ; or elle ne peut point s'élever et ensuite s'abaisser

sur une syllabe unique, qui n'auroit de durée qu'un seul tems. D'ailleurs on ne peut juger de l'élévement ou de l'abaissement que par comparaison. On a ajouté qu'on le supposoit *pris séparément*, parce que dans une suite de monosyllabes brefs réunis par le sens, celui qui précede le final porte l'accent, comme dans les polysyllabes : *Dieu seul fait tout en nous* ; c'est le mot *en* qui porte l'accent.

Par la raison contraire, tout monosyllabe prononcé long, c'est-à-dire, de deux tems ou environ, aura l'accent circonflexe : *tôt*, *paîx*, *ô !* etc.

Monosyllabes féminins.

Avons-nous des monosyllabes féminins? Car je ne regarde point comme tels, *me*, *ne*, *je*, *te*, *se*, *de*, etc. qui ont l'*e* très-bref, mais qui ne l'ont nullement muet, puisqu'il se prononce très-distinctement.

J'entends par monosyllabe féminin, celui qui est composé d'une syllabe masculine, suivie d'un *e* muet, comme *vite*, *belle*, *parle*, etc. Il y a des grammairiens qui appellent la syllabe où est l'*e* muet, *demi-syllabe*.

Dans ces mots la demi-syllabe n'a

qu'un quart de tems, et moins encore; celle qui la précede, n'eût-elle qu'un demi-tems, est longue au moins par comparaison. Ainsi il y aura une regle générale que dans tout monosyllabe féminin, la syllabe masculine porte l'accent aigu : *párle*, *chánte*, *bélle*.

Dissyllabes masculins.

Les dissyllabes masculins de deux longues portent l'accent sur la premiere, *árdeur* ; à moins que la seconde ne soit très-longue : car alors l'accent est sur le premier tems de la derniere : *tantót*, *aimóient*.

Les dissyllabes de deux breves ont l'accent sur la premiere : *fleúri*, *sómmet*.

S'il y a une longue et une breve, l'accent est évidemment sur la longue : *mái-son*, *brúler*.

S'il y a une breve et une longue, la longue sera un peu abrégée par ceux qui mettront l'accent sur la breve ; et elle sera encore alongée par ceux qui le mettront sur le premier tems de la seconde, *hasard*, *amour*, *progrès*.

Dissyllabes féminins.

Si le dissyllabe est de deux longues ;

ou d'une breve et d'une longue, l'accent est sur la seconde : *tempête*, *jolie*, *paroître*.

S'il est de deux breves, il est sur la premiere : *ádroite*, *párole*.

S'il est d'une longue et d'une breve, il est sur la longue : *aúdace*, *téndresse*.

Trissyllabes masculins.

S'il y a trois longues, dont la derniere très-longue, l'accent sera sur la derniere : *ils s'entr'aimoient*.

S'il y a trois breves égales, c'est la pénultieme : *attírer*, *attráper* : et alors la pénultieme deviendra moins breve que les deux autres.

S'il y a trois breves, dont les deux dernieres très-breves, l'accent est sur la premiere des trois : *nátion*, *pássion*.

S'il y a une très-breve entre deux longues, *cóncevoir*, c'est encore la premiere des trois.

S'il y a une longue entre deux breves, c'est la longue : *atténter*, *venáison*.

S'il y a une longue suivie de deux très-breves, c'est la longue : *chámpignon*.

Enfin, s'il y a deux longues suivies d'une breve, c'est l'avant-derniere : *mensónge*, *tourménte*.

Tout autre que nous, Monsieur, se lasseroit de détails si longs et si minutieux : mais c'est un art délicat que nous cherchons, et dont les principes n'existent que dans des parties presque insensibles, et qui échappent.

Trissyllabes féminins.

Si la derniere est longue, elle porte l'accent : *entendúe*, *chevelúre*, *violénce*.

Si elle est plus breve que la pénultieme, c'est la pénultieme qui le porte, *insénsible*.

Si la pénultieme n'est pas plus longue que la derniere ; alors celle-ci attirant à elle l'*e* muet devient plus longue, et porte l'accent, *divisíble*, *insipíde*.

Les mots de quatre, de cinq, de six syllabes ne pouvant avoir d'accent que sur l'une de leurs trois dernieres syllabes, ne peuvent avoir de regles qui leur soient particulieres : *probabilité*, *confórmité*, *insurmóntable*, *un honnéte-homme* ; tous ces mots suivent constamment la même regle, qui est de laisser après l'élevement de la voix à-peu-près la durée d'un tems, quelquefois partagée entre deux syllabes breves, quelquefois remplie par une seule moins breve, ou

par une muette avec une partie de la durée de la syllabe précédente. Voilà une regle générale à laquelle se rapportent toutes les autres. Si pour une plus grande netteté, on veut séparer la regle des polysyllabes masculins de celle des polysyllabes féminins, les voici :

I. REGLE.

Les polysyllabes masculins ont après l'accent, ou une syllabe breve, ou deux très-breves, c'est-à-dire, environ la valeur d'un tems.

II. REGLE.

Les polysyllabes féminins ont après l'accent, ou le reste d'une demi-longue, ou une très-breve, avec l'*e* muet, c'est-à-dire, un peu moins que la valeur d'un tems.

Ces regles sont au fond à-peu-près les mêmes que celles de l'accent des Latins, que voici : 1.° Le monosyllabe ne peut avoir d'accent que le circonflexe. 2.° Tout dissyllabe a l'accent sur la premiere. 3.° Tout trissyllabe dont la pénultieme est breve, a l'accent sur l'antépé-

nultieme. 4.° Tout trissyllabe qui a la pénultieme longue, a l'accent sur cette même pénultieme. La seule différence que notre prosodie peut avoir à ce sujet vient de nos *e* muets, tant à la fin des mots qu'ailleurs.

En général chez nous comme chez les Latins, et par-tout ailleurs, dans la prononciation d'un mot, quel qu'il soit, l'oreille s'aligne pour préparer la finale, et descendre agréablement d'une syllabe un peu plus élevée que les autres jusqu'au point de repos. Elle prend parmi nous environ la valeur d'un tems pour faire son abaissement. Mais comme la configuration des mots n'est pas toujours telle qu'il le faudroit pour prendre cet espace juste, elle fait des compensations secretes, et approche le plus qu'elle peut de la mesure dont elle a besoin; en sorte que si elle n'a pas l'espace réel qu'elle demande, elle a du moins l'espace proportionnel qui lui convient, eu égard aux syllabes plus longues ou plus breves qui précedent l'abaissement.

Je dois dire ici que les regles qu'on vient de voir, et les observations qui les ont produites, ne m'ont été fournies que par l'attention de l'oreille. J'avois pensé que s'il y avoit quelque fondement

dans la chose , et quelque exactitude dans les observations, je me rencontrerois en quelques points avec ceux qui ont fait des recherches sur cette même matiere , et que cette rencontre, si elle avoit lieu, seroit une preuve de plus pour les regles à établir : c'est ce qui est arrivé.

Théodore de Beze qui écrivoit, il y a près de deux cents ans, parle ainsi de nos accens dans son livre, *De francicæ linguæ recta pronunciatione :* « Il y en a » qui prétendent que la langue françoise » n'a point d'accent ; d'autres qu'elle en » a comme la grecque. Ils se trompent » fort les uns et les autres : on le sentira, » si on consulte attentivement l'oreille. » Je dis donc qu'il y a dans la langue » françoise, comme dans la grecque et » dans la latine, des longues et des bre- » ves : et trois accens, l'aigu, le grave, » et le circonflexe. Les Grecs mettent » l'accent aigu sur les longues et sur les » breves..... mais moi je puis dire avec » certitude que dans la langue fran- » çoise, l'accent aigu suit tellement la » syllabe longue, qu'il n'y a point de » syllabe longue qui ne soit prononcée » en élevant la voix, et qu'il n'y en a » point d'élevée qui n'ait l'accent aigu ;

» de sorte que toute syllabe aigüë est
» longue, et que toute breve est grave. »
Illud certò dixerim, sic concurrere in francica lingua tonum acutum cum tempore longo, ut nulla syllaba producatur quæ itidem non attollatur, nec attollatur ulla quæ non itidem acuatur.

Beze veut dire, sans doute, que toute syllabe aiguë, ou élevée dans la prononciation, est plus longue, ou sensiblement moins breve que toutes celles qui la suivent dans le même mot; et que toute grave, c'est-à-dire, toute syllabe qui s'abaisse dans la prononciation, est plus breve, ou sensiblement moins longue que celle qui porte l'accent aigu. Sans cette explication il seroit nécessaire que tout polysyllabe eût une longue, et qu'il n'en eût qu'une; or il y a en françois beaucoup de mots qui sont de plusieurs longues; quoique parmi ces longues, celle qui porte l'accent soit la plus longue : il y en a aussi beaucoup qui sont tout de breves, mais parmi lesquelles il y en a une moins breve, qui est celle qui porte l'accent.

Beze lui-même reconnoît cette vérité dans l'explication de sa premiere regle, lorsqu'après avoir dit que, « beaucoup » de mots françois ne sont composés que

» de breves, comme *miséricorde*, et
» qu'aucun n'est composé de plusieurs
» longues, » il ajoute que, quand même
il y auroit plusieurs syllabes longues dans
le même mot, la pénultieme aiguë domine tellement, que les autres paroissent breves : *Minimè quasi non inveniantur voces in quibus plures sint naturâ longæ, sed quoniam penultima sic dominatur, ut reliquæ præcedentes syllabæ, quamvis naturâ longæ, nec acuantur tamen, nec verè producantur.* Il cite pour exemple le mot *entendement*, dont il place l'accent sur l'antépénultieme, qui n'est pas plus longue que sa précédente, et qui cependant paroît être la seule longue.

Ce principe s'applique de lui-même aux breves, et au mot *miséricorde* en particulier. Quoiqu'il soit composé tout de breves, il y en a cependant une moins breve, celle qui porte l'accent.

Ainsi la regle de Beze se réduira à ceci : *Que dans tout polysyllabe françois, la syllabe qui porte l'accent prosodique est sensiblement la plus longue ou la moins breve qu'il y ait dans ce mot.* Or cette plus longue, ou cette moins breve est toujours, ou l'*antépénultieme*, quand les deux syllabes suivantes sont très-breves,

c'est-à-dire, qu'elles ne valent ensemble qu'un tems; ou *la pénultieme*, quand le mot est de deux syllabes, ou bien que la derniere est plus breve que la pénultieme, ou enfin *la derniere*, quand elle est assez longue pour porter successivement l'élévement et l'abaissement de la voix. Par conséquent notre regle est d'accord avec celle de Beze.

Enfin si l'on consulte la prosodie grecque et la latine, on y verra les principes communs et les différences propres de chacune de ces langues et de la nôtre. On y verra que tout accent doit porter sur une des trois dernieres, et qu'il ne remonte jamais jusqu'à la quatrieme (*a*); que toute syllabe longue par nature, quand elle porte l'accent, a le circonflexe; et que quand une des trois dernieres est longue et les deux autres breves, ou qu'il y en a une moins breve que les deux autres, c'est ordinairement sur la moins breve ou sur la longue qu'est l'accent.

Les Grecs dont la langue est la plus harmonieuse de toutes celles que nous connoissons, laissoient souvent deux

(*a*) *Vid. Perizon. ad Sanctium.* L. 1. c. 3.

tems, et quelquefois trois après l'accent; c'étoit une gradation descendante, qui se faisoit doucement et peu-à-peu, et qui quelquefois, lorsque le sens l'exigeoit, se précipitoit brusquement par les syllabes breves. Les Latins n'en avoient jamais que deux, qui sont sensibles dans le dactyle; cette mesure qui tombe avec tant de grace! la langue françoise se contente d'un seul et quelquefois de moins : ce qui ne peut être que très-désavantageux à l'harmonie de notre langue. Toutes nos chutes sont en précipices plutôt qu'en pente : la voix tombant tout-à-coup se perd dans une finale quelquefois sourde, quelquefois muette, qui laisse l'oreille sans objet, et l'harmonie sans appui suffisant.

Mais peut-être aussi que chez les Grecs et les Latins, dont je crois que nous ne jugeons si favorablement que parce que nous ne sommes pas en état de les juger en cette partie, il n'y avoit pas si souvent que nous le croyons, cette descente graduée de la voix. Ce qui m'en fait douter, c'est que tout ce qui est fondé sur la nature est à-peu-près le même chez tous les hommes. Les Grecs et les Latins avoient de même que nous des longues et des moins longues, des bre-

ves, des plus breves, même des muettes (*a*) : de sorte que ce que nous prenons pour deux ou trois tems, parce qu'il y a deux ou trois syllabes, pouvoit bien chez eux n'en faire qu'un ou deux tout au plus. Quoi qu'il en soit de ce doute, il me semble qu'il ne doit pas nous déplaire, parce qu'en fait d'harmonie nous devons aimer tout ce qui peut rapprocher de nous les Grecs et les Latins, qui doivent être nos modeles, comme ils sont nos maîtres. Je suis, etc.

(*a*) Voyez Denys d'Halicarnasse, Sec. 15.

SECONDE LETTRE.

Sur l'Accent oratoire.

PERSONNE n'ignore qu'il y a deux sortes de prononciations dans les langues, l'une familiere, l'autre soutenue. Dans la premiere, celui qui parle s'abandonne à sa vivacité naturelle, et ne songe qu'à l'intérêt de la chose même : tous ses accens sont emportés par la rapidité de l'articulation. Ce n'est point là, ce semble, qu'il faut reconnoître les accens : non pas qu'ils n'y soient, aussi-bien que dans la prononciation la plus soutenue, mais parce qu'ils y tiennent moins de place, et qu'ils y sont, par cette raison, moins aisés à appercevoir et à juger. Dans la prononciation soutenue, il y a, comme l'indique assez le nom qu'elle porte, une espece de chant. Chaque son y est prononcé avec une sorte de modulation : les syllabes longues y sont plus ressenties : les breves y sont articulées avec un soin qui leur donne plus de corps et de consistance :

ce qui rend l'accent oratoire plus aisé à observer, à mesurer, à comparer avec l'accent prosodique. Je me bornerai donc ici à cette espece de prononciation. Les observations s'appliqueront d'elles-mêmes à la prononciation familiere.

La prononciation soutenue comprend 1.° les intonations, plus élevées ou plus basses, plus fortes ou plus foibles. 2.° Les éclats de voix. 3.° Les tenues sur les longues, dont on fait plus sentir la longueur. 4.° Les expressions, lorsqu'on appuie sur certaines lettres ou syllabes. 5.° Les accélérations ou les ralentissemens de la voix, dans certaines périodes ou figures. 6.° Enfin les inflexion de la voix, lorsqu'elle tend, ou qu'elle se prépare à un repos.

Si on prétend que toutes ces choses sont comprises dans ce qu'on appelle accent oratoire, cet accent alors ne différera plus de ce qu'on appelle déclamation en général. S'il en differe, comme je le crois, il semble qu'alors le mot *accent* doit être pris dans le même sens que chez les Grecs et chez les Latins, pour l'élévement et l'abaissement de la voix, lorsque la prononciation tend à un repos.

Quelle sera alors la différence qu'on mettra entre l'accent prosodique et l'accent oratoire? La voici : l'accent prosodique, qu'on peut aussi appeler grammatical, et l'accent oratoire seront faits tous deux pour préparer ou annoncer des repos ou finales; mais le premier sera l'accent des mots pris matériellement et comme sons, et l'autre l'accent des phrases considérées oratoirement et comme signes de nos pensées.

J'ai distingué dans le dixieme Traité, en parlant du nombre oratoire, quatre sortes de repos dans la prononciation : le repos de l'oreille, après une certaine suite de sons; ceux de l'esprit, après avoir terminé une pensée; ceux des objets, qui quelquefois se renferment eux-mêmes dans un certain contour qui les sépare de tout autre objet; et enfin ceux de la respiration qui auroient lieu nécessairement, quand même l'oreille, les objets n'auroient pas les leurs. C'est dans ces quatre especes de repos qu'on doit principalement observer l'accent oratoire, pour voir s'il est différent de l'accent grammatical ou prosodique.

Je ne puis suivre ici une autre marche

que dans la Lettre précédente. Il faut lire un morceau, et prêter une oreille attentive à ce qu'on entend.

Déjà frémissoit dans son camp l'ennemi confus et déconcerté. Il y a dans cette période un demi-repos après *camp*, et un repos final après *déconcerté* : par conséquent il y a deux accens oratoires : le premier se fait sentir sur le mot *són*, *dans són camp* : le second sur l'avant-derniere de *déconcerté*. Que l'Orateur prenne un ton bas ou élevé, qu'il prononce fortement ou foiblement : s'il s'arrête, ou fait sentir le moindre repos sur *camp*, il fléchira sa voix : s'il ne s'y arrête point, ce sera une raison de plus pour faire sentir l'inflexion sur l'avant-derniere de *deconcerté*. Si par hasard ou par caprice, ou dans quelque phrase conditionnelle, au lieu de baisser la derniere de *déconcerté*, il entreprend de l'élever, il ira en s'élevant au même intervalle où il eût été en s'abaissant : ce qui revient au même pour établir la regle.

Déjà prenoit l'essor pour se sauver dans les montagnes cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'on peut faire sentir une espece de repos

repos après *déjà*, un autre après *essôr* : il y en a un surement après *montagnes* ; il peut y en avoir encore un après *cet aiglè*, un autre après *hardi*, et enfin le dernier après *provinces*. Non pas que chaque orateur doive s'arrêter dans chacun de ces endroits précisément ; mais parce qu'il le peut, et qu'il le fera, selon son goût et sa maniere d'être affecté dans le moment de l'action, choisissant à son gré de faire sentir le repos dans un endroit plutôt que dans un autre, soit pour présenter l'objet plus distinctement, soit pour suspendre l'esprit de l'auditeur, et exciter son attention. On peut contester ces repos, ces demi-repos, ces quarts de repos. Mais ce qu'on ne pourra contester, c'est que sans repos il n'y auroit point lieu aux accens oratoires ; et que sans les accens oratoires, la prononciation de la période seroit roide, seche, dure, sans grace ; et que si on y met les accens oratoires, ils seront placés sur les mêmes syllabes que l'accent prosodique : *Déjà l'éssor*, *móntagnes*, *cet áigle*, *hárdi*, *próvinces*. Je me contente pour abréger de mettre l'accent imprimé sur la syllabe qui porte les deux accens,

c'est-à-dire, le prosodique et l'oratoire.

Hélas ! nous savions ce que nous devions espérer, et nous ne pensions pas à ce que nous devions craindre. Outre les trois repos à remarquer ici après *hélas !* après *espérer*, et après *craindre*, il y a l'antithese qui doit être rendue par une intonation plus haute dans le premier membre et plus basse dans le second. Mais cette intonation ne tient ni à l'un ni à l'autre accent ; c'est une espece de chant dont l'effet se porte sur les deux membres en opposition, et dont une des principales propriétés est de concerter la suite et le contraste des sons avec la suite et le contraste des idées.

O Dieu terrible, mais juste dans vos conseils sur les enfans des hommes ! vous immolez à votre grandeur de grandes victimes, et vous frappez, quand il vous plait, ces têtes illustres que vous avez tant de fois couronnées. L'orateur ne manquera point de faire sentir un repos après *terrible*, et un autre après *juste :* l'intonation du premier membre, *ô Dieu terrible*, sera plus élevée, celle du second plus basse, *mais juste :* il appuyera sur la premiere de *terrible*, et fera sentir forte-

ment les deux *rr*; il appuyera de même sur la premiere de *juste*, en faisant un peu siffler la consonne *j*; il précipitera un peu l'articulation du reste de la période, *sur les enfans des hommes*, parce qu'il y a un peu trop de sons pour l'idée. Il appuyera de même sur *immolez*, sur *grandeur*, sur *frappez*; il développera la premiere de *têtes* et l'avant-derniere d'*illustres*; enfin il allongera, tant qu'il le pourra, la derniere de *couronnées*. Je donne tous ces détails minutieux, afin qu'on puisse observer les fonctions de l'accent au milieu de toutes les parties de la prononciation.

On peut remarquer ici que les intonations, sensibles sur-tout au commencement des membres de périodes, et après les repos et les expressions appuyées, se placent sur les consonnes et non sur les voyelles, et qu'elles sont entiérement séparées de l'accent : mais que les développemens de la voix et les tenues, qui ne peuvent être que sur des voyelles, tombent sur les mêmes syllabes que l'accent, et qu'elles ne sont que la syllabe accentuée, prononcée avec plus de force et plus d'étendue.

Comme ce sont les figures oratoires

qui influent le plus sensiblement sur la déclamation, essayons - en quelques-unes de celles qui ont un caractere plus marqué dans l'oraison.

La subjection est une figure par laquelle l'orateur interroge son adversaire ou son auditeur, en se chargeant de répondre lui-même pour eux. Ecoutons M. Fléchier parlant de M. de Turenne : *Remportoit-il quelque avantage? A l'entendre, ce n'étoit pas qu'il fût habile, mais l'ennemi s'étoit trompé.* La demande et la réponse font contraste dans la prononciation oratoire. La demande se fait d'un ton plus élevé, et la réponse d'un ton plus bas. Dans la demande l'accent est sur l'avant-derniere d'*avántage*, si on ne fait que médiocrement sentir l'interrogation : il sera sur la suivante, si on prononce fortement l'interrogation : car l'interrogation a cela de particulier, qu'elle fait varier l'accent. Quelquefois elle porte jusques sur la derniere, lorsqu'il devroit être sur la pénultieme, parce que l'interrogation attirant la réponse, en prend pour appuis les premieres syllabes : *Est-ce assez? Nenni. M'y voici donc? Point du tout! Monsieur, mon cher beau frere, avez-vous tout dit? Oui,*

Ce mécanisme de prononciation est même une des causes qui rendent l'interrogation si vive (*a*).

L'apostrophe se fait lorsqu'on adresse la parole à d'autres qu'aux auditeurs. Je prends le premier exemple qui se trouve sous ma main : *Puissances ennemies de la France, vous vivez*, etc. On sent que le premier membre de la période doit être prononcé avec une intonation plus élevée que ce qui précede ; parce que la parole de l'auditeur se porte au-delà de son auditoire. Mais s'il y a quelque inflexion marquée dans le cours de la prononciation, c'est sur la premiere de *vivez* qu'il faudra la placer.

L'exclamation est une syllabe chantée qui a son accent à elle, et qui n'empêche pas les syllabes suivantes d'avoir celui qui leur convient. *O mon fils ! ô ma joie ! ô l'honneur de mes jours !*

Il est inutile, je crois, de pousser plus loin ces détails, dont il résulte assez clairement que l'accent prosodique et l'accent oratoire ne sont jamais en contra-

(*a*) *Quædam clausulæ sunt pendentes si relinquantur, sed sequentibus suscipi et sustineri solent.* Quint. IX. 4.

diction, et que les intonations, les expressions, les tenues, les développemens, les renflemens, les éclats de voix, ne se font jamais au préjudice des loix qui concernent les deux accens. Ils sont tous deux dans la nature ; et quoique l'un soit l'effet du mécanisme de la prononciation, l'autre l'effet du sentiment et des passions, ils sont, de même que la parole et la pensée, l'ame et le corps l'un de l'autre : comme la parole n'est que la pensée, prononcée, produite au-dehors, de même l'accent oratoire n'est que l'accent prosodique ou l'inflexion naturelle de la voix rendue plus sensible, plus animée, plus significative, en un mot plus passionnée.

Je croyois, je l'avoue, en entrant dans cette matiere, trouver des différences plus grandes et plus marquées entre les deux accens ; les variétés des passions et les nuances de chacune d'elles étant infinies, il sembloit que les expressions en seroient variées de même ; mais par-tout les élémens sont en petit nombre, et la voie de la nature est simple.

Ce n'est pas qu'il ne puisse rester quelque nuage sur cette discussion. Dans

l'action oratoire l'élévement se fait quelquefois en-deçà de l'antépénultieme, et la tendance au point final part de plus loin que la syllabe accentuée : c'est une observation qu'on a faite, et que j'ai faite moi-même.

Pour résoudre cette difficulté, il faudroit peut-être distinguer entre la prononciation simplement oratoire, où l'accent aide plus à rendre le sens qu'à exprimer la passion ; la déclamation vive, où le cri de la passion se mêle à l'articulation des mots ; et le chant musical, où la passion s'exprime presque seule, tant par la variété des intonations que par la durée des tenues.

Il est évident pour quiconque a quelque teinture de musique, que le chant a ses préparations aux repos, de même que la déclamation vive et la prononciation simple. Mais comme par sa nature il étend la durée de toutes les syllabes qui sont susceptibles d'extension ; il s'ensuit qu'il doit aussi étendre par proportion, les préparations aux repos, et par cette raison faire quelquefois l'élévement plus ou moins en-deçà de la syllabe qui est accentuée dans la prononciation simple.

Ce n'est pas la seule altération que le chant fait dans la prononciation simple des langues. Il alloit chez les Grecs jusqu'à rendre longues des syllabes breves, et breves des syllabes longues (*a*). Et dans notre langue, de l'*e* muet, qui est nul dans la prononciation simple, qui devient une syllabe très-distincte dans le vers, il en fait quelquefois une longue dans les finales.

D'après cette observation, je dirai, pour tâcher de répondre à la difficulté proposée, qu'il n'est pas étonnant que dans la déclamation vive qui est une espece de chant, et qui le devient encore plus, quand elle approche des finales, l'accent oratoire soit quelquefois rejeté en-deça de l'antépénultieme. Comme c'est la passion qui l'anime principalement, que les intonations y sont plus fortes, les sons plus variés et plus étendus, en un mot plus chantés, il est assez naturel que l'accent oratoire se ressente de cette altération qu'éprouve la prononciation simple. Cependant il me semble avoir observé que cet accent

(*a*) Voyez Denys d'Halicarnasse, ch. 6.

n'est nullement détruit ; parce que la déclamation la plus passionnée, quand il s'agit d'arriver au repos, n'est jamais qu'une secousse plus forte, qui partant de plus loin que l'accent ordinaire, joint celui-ci sur sa route, l'enveloppe et l'emporte avec lui, jusqu'au point où ils tendent ensemble par leur direction commune.

Par cette explication, le principe sur les accens reste toujours le même, avec cette exception, qui se trouve dans toutes les langues, que plus la prononciation oratoire approchera du chant musical, plus l'accent oratoire pourra s'éloigner de la finale : et réciproquement, qu'il s'approchera d'autant plus de la finale qu'il sera plus éloigné du chant musical : tellement que l'accent pourra laisser après lui plus ou moins de tems, ou des tems plus ou moins longs proportionnellement, selon que la langue sera plus ou moins harmonieuse et musicale par elle-même, ou qu'elle sera prononcée avec une intonation plus ou moins passionnée.

Je laisse à de plus savans que moi à traiter cette matiere relativement au chant musical. Il me suffit d'avoir net-

toyé à-peu-près mes idées sur ce qu'on appelle accent prosodique et accent oratoire. Je saurai à quoi m'en tenir, *si* vous daignez ne pas désapprouver mes observations et mes idées.

Je suis, etc.

Fin du cinquieme Volume.

TABLE DES CHAPITRES.

X. TRAITÉ,

DE LA CONSTRUCTION ORATOIRE.

PREMIERE PARTIE.

De l'Arrangement Naturel des Mots.

PREMIERE SECTION.

De l'Arrangement naturel des Mots par rapport à l'esprit.

CHAP. I. *L'Arrangement naturel des mots est réglé par l'importance des objets.* pag. 4

CHAP. II. *Quel est l'objet important dans la phrase oratoire.* 14

CHAP. II. *Que l'arrangement naturel des mots, ne peut céder qu'à l'harmonie, et en quel cas il cede.* 28

CHAP. IV. *Que c'est de l'arrangement naturel des mots, que résulte en partie la vérité, la clarté, la force, en un mot, la naiveté du Discours.* 36

CHAP. V. *Où l'on examine la pensée de Denys d'Halicarnasse, sur le principe concernant l'arrangement naturel des mots.* 54

SECONDE SECTION.

De l'Arrangement naturel des mots par rapport à l'oreille.

CHAP. I. *Du choix et de la suite des sons, ou de la Mélodie oratoire.* pag. 63
CHAP. II. *Du nombre oratoire. Différentes acceptions du mot Nombre.* 77
I. *Du Nombre considéré comme rhythme ou espace.* 79
II. *Du Nombre considéré comme metre.* 92
III. *Du Nombre pris pour chute ou cadence finale.* 99
IV. *Du Nombre considéré comme mouvement.* 100
CHAP. III. *De l'usage des Nombres, considérés comme espaces.* 103

CHAP. IV. *Comment les Nombres ou espaces doivent être distribués dans l'Oraison.* 114

CHAP. V. *Du Nombre oratoire considéré selon ses autres acceptions.*

I. *Comme chute ou cadence finale.* 121

II. *Comme metres oratoires.* 125

CHAP. VI. *De l'harmonie oratoire et premiérement de l'harmonie des mots.* 134

CHAP. VII. *De la seconde sorte d'Harmonie.* 144

CHAP. VIII. *Conséquence de ces principes sur le Nombre de l'harmonie.* 156

SECONDE PARTIE.

De la Construction particuliere à la Langue Françoise.

CHAP. I. *Ce qu'on entend par le génie d'une Langue.* pag. 163

CHAP. II. *Du Génie particulier de la Langue Françoise.* 173

CHAP. III. *Où on examine la pensée de M. du Marsais sur la construction Oratoire.* 190

CHAP. IV. *Conséquences de la doctrine précédente par rapport à la maniere de la traduire.* 210

CHAP. V. *Quelques regles particulieres de traduction pour les différens genres.* 223

CHAP. VI. *Des variations de la Construction Françoise en prose.* 243

LETTRES SUR L'ACCENT,

A M. l'Abbé d'OLIVET.

PREMIERE LETTRE.

Sur l'Accent prosodique. 262

SECONDE LETTRE.

Sur l'Accent oratoire. 285

Fin de la Table des Chapitres.

